

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

MAI 1922

**Raymond Bouyer.** — Le génie de Prud'hon à l'exposition du Petit-Palais.

**Jeanne Doin.** — Les Salons de 1922 (1<sup>er</sup> article) : La Société Nationale des Beaux-Arts.

**Paul Jamot.** — Sur les frères Le Nain (3<sup>e</sup> et dernier article).

**Gustave Soulier.** — Peintres-graveurs contemporains : Celestino Celestini.

**Daniel Baud-Bovy.** — Un portrait de Max Buchon par Courbet.

**Trois gravures hors texte :**

*Tête de Vierge*, dessin par Prud'hon (Musée de Dijon) : héliotypie Marotte.

*Réunion d'amateurs*, par Mathieu Le Nain (Musée du Louvre) : photogravure.

*Vue d'Orvieto*, eau-forte originale de M. Celestino Celestini.

**36 illustrations dans le texte.**

64<sup>e</sup> Année. 727<sup>e</sup> Livraison.

5<sup>e</sup> Période. Tome V.

JOS. GIRARD

**Prix de cette Livraison : 10 francs.**

*Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.*



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6<sup>e</sup>)

## PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an. . . 80 fr. | ÉTRANGER. . . . . 100 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4<sup>o</sup> carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

## COMITÉ DE PATRONAGE

MM. LÉON BONNAT, Membre de l'Institut ;

Comte M. de CAMONDO, Membre de la Commission des Musées Nationaux,  
Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

Comte P. DURRIEU, Membre de l'Institut ;

R. KœCHLIN, Président de la Société des Amis du Louvre ;

L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

André MICHEL, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des Musées Nationaux, Professeur au Collège de France ;

E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées Nationaux, Professeur à l'École du Louvre ;

Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;

G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.

## ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

## PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. . . . . 120 fr. | ÉTRANGER. . . . . 140 fr

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement la

## CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale tous les quinze jours les ventes, les expositions et concours artistiques ; les renseigne sur les prix des objets d'art ; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

## ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 106, BOUL<sup>D</sup> SAINT-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : Gobelins 21-29

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER  
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50



## LE GÉNIE DE PRUD'HON

### A L'EXPOSITION DU PETIT-PALAIS

---



Phot. J.-E. Bulloz.

PORTRAIT DE M<sup>lle</sup> MAYER  
MINIATURE PAR PRUD'HON  
(Collection de M. Chévrier-Marcille.)

Silencieuse leçon d'esthétique ou d'histoire de l'art, le classement d'un musée nous renseigne avant tout sur l'esprit de l'époque qui l'a voulu tel : c'est une date en l'histoire du goût. Dans ce miroir, en effet, la fragile immortalité des chefs-d'œuvre reflète inconsciemment les points de vue qui changent et doit une signification particulière à la place nouvelle que l'heure présente assigne aux témoins du passé ; c'est ainsi qu'à la fin de 1920 la transformation des salles françaises à notre vieux Louvre mettait Prud'hon dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'étonnement de quelques-uns de nos aînés dans la critique qui le considéraient, au contraire, autant par le sentiment que par l'exécution, comme le premier des initiateurs de la peinture moderne.

Or, comme toujours, le livre avait devancé le geste : il y a plus de soixante ans déjà que les Goncourt inauguraient magistralement par Watteau l'*Art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, qu'ils terminaient par Prud'hon ; et David, avec une nuance de dédain, n'appelait-il pas celui-ci « le Boucher de son temps » ? — « Boucher, de ridicule mémoire », renchérisait Boutard, le salonnier doctrinaire, qui ne daignait reconnaître au modeste Prud'hon qu'un « heureux talent ». En l'espace d'un siècle, la nuance méprisante s'est faite élogieuse ; mais la faveur d'aujourd'hui, comme le dédain d'autrefois, se découvre une inclination tacite à replacer l'évocatrice de Vénus et de Psyché dans l'Olympe



galant des Grâces coquettes et des Amours joufflus : en présence de ses plus séduisants morceaux, on ne songe plus à le définir avec Baudelaire « un frère en romantisme d'André Chénier ».

Chénier ! N'est-ce pas ce nom qui vient à vos lèvres dès que vous cherchez un synonyme à Prud'hon ? Et tout de suite, observez que Chénier lui-même a revêtu dans sa gloire posthume les deux mêmes aspects : ce n'est pas en vain que le poète souverain du siècle dernier l'appelait le plus classique des romantiques ou le plus romantique des classiques, quand il invoquait comme un moderne Virgile le divin André, ressuscité depuis 1819 ; et, plus récemment, le plus athénien de nos maîtres<sup>1</sup> ne nous démontrait-il pas que ce radieux Chénier, fils d'une Grecque, qui parut d'abord le devancier de nos lyriques du XIX<sup>e</sup> siècle, ne fut en réalité que le plus noble héritier du XVIII<sup>e</sup> ?

A la pure, mais troublante lumière de ce rapprochement, quelle place allons-nous dorénavant accorder au peintre qui fut de quatre ans seulement l'aîné du poète et qui devait pendant vingt-neuf ans lui survivre ? En avance de plusieurs mois sur le centenaire de sa mort, l'instructive exposition qui vient de s'ouvrir apporte des impressions fraîches et plusieurs éléments nouveaux à la solution de ce problème d'histoire artistique et de psychologie.

Sur Prud'hon, tout est dit, du moins l'essentiel : les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* ne sauraient oublier que Charles Clément l'a fait revivre en neuf articles de critique enthousiaste et de biographie scrupuleuse ; ici mieux qu'ailleurs le plus sensible des artistes français est connu dans les souffrances de sa vie et dans les sourires de son œuvre<sup>2</sup>. Au surplus, notre Louvre possède à présent tout Prud'hon, je veux dire une incomparable anthologie de ses créations : le temps n'est plus où *La Justice divine poursuivant le Crime* accompagnait *Le Christ en croix* dans son ombre pour représenter sous une lueur uniquement tragique ce tendre amant de la Beauté ; d'heureuses coïncidences sont venues lentement compléter son œuvre où le *Portrait de l'Impératrice Joséphine* a précédé de peu l'*Enlèvement de Psyché*, pour offrir aux Parisiens les plus sédentaires la quintessence de son « ravissant génie ».

Mais « on ne connaît jamais suffisamment un maître pour en parler absolument et définitivement », dirait le dramatique Delacroix qui parla si bien du suave Prud'hon dans ses agendas et dans la *Revue des Deux Mondes* du 1<sup>er</sup> novembre 1846 : la survie d'un génie dans son œuvre est soumise à l'instabilité d'une perpétuelle métamorphose et participe de tous les aléas du souvenir ; à défaut d'inédits, il nous faut retoucher sans trêve l'image ou le

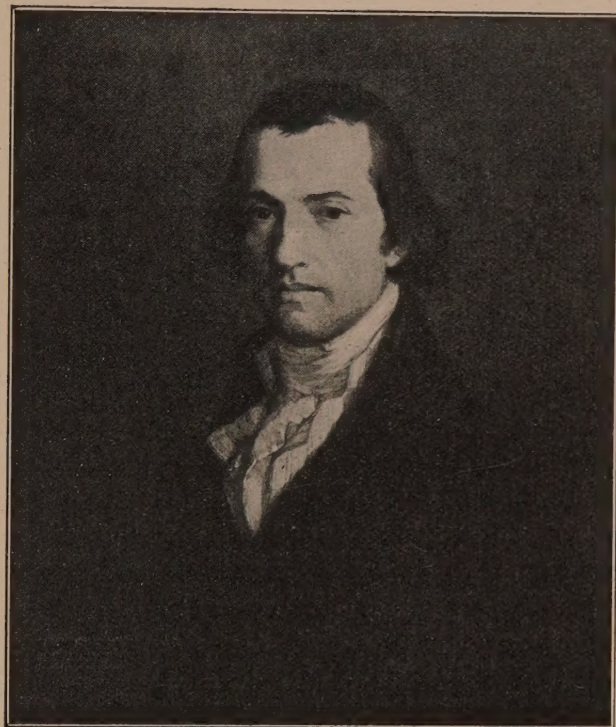
1. V. Anatole France, *La Vie littéraire*, 2<sup>e</sup> série, 1890, pp. 228-236.

2. Avant de paraître en volume, les neuf articles de Charles Clément sur Prud'hon furent publiés par la *Gazette des Beaux-Arts* de 1869 à 1872.



portrait que l'œuvre nous suggère de son auteur. Aussi bien, quarante-huit ans nous séparent de l'exposition faite à l'École des Beaux-Arts en mai 1874 et dont les visiteurs encore survivants ne doivent plus être très nombreux ! Elle vient donc à point cette exposition du Petit-Palais où M. Henry Lapauze et ses collaborateurs ont réuni pour la joie des yeux 80 tableaux, 200 dessins, quelques estampes, et de nombreux projets d'art décoratif.

Malgré des lacunes inévitables, ce bel ensemble, astreint aux impérieuses conditions d'authenticité qu'Eudoxe Marcille avait édictées en 1874, prend une importance plus historique aussitôt que le regard de la pensée voit la date prochaine du 16 février 1923 suivie d'autres dates non moins suggestives : 26 janvier 1924, centenaire de la mort de Géricault ; 9 décembre 1824, centenaire de la mort de Girodet, précédant de cinq jours le centenaire de la naissance de Puvis de Chavannes ; 29 décembre 1825, centenaire de la mort du vieux David en son exil de Bruxelles, sans oublier les grands anniversaires parallèles des premiers salons ro-



Phot. J.-E. Bulloz.

PORTRAIT DE M. ÉTIENNE REVON DE FRANÇOIS  
PAR PRUD'HON

(Collection de M. Wildenstein.)

maniques, révolutionnés par la présence d'Eugène Delacroix ! N'est-ce pas au Salon de 1822 que, déjà touché par l'aile d'un génie funèbre, le lumineux portraitiste de *M<sup>me</sup> Jarre* aurait deviné, comme M. Thiers guidé par Gérard, l'avenir du jeune homme de vingt-quatre ans qui jetait la *Barque du Dante* sur l'onde enflammée de l'enfer ? Sous l'inspiration de ces grands souvenirs, l'actuelle exposition nous permet de reviser l'idée que nos contemporains, trop absorbés par l'engouement de l'heure présente pour le *xviii<sup>e</sup>* siècle, se font dorénavant de Prud'hon.

A n'importe quelle époque de l'école française, le portrait demeure le



triomphe de sa loyauté ; mais, depuis que la déchéance du rêve n'admet plus guère d'autre sujet que le portrait sous la double forme du paysage et du visage humain, la critique exagère sa tendance à considérer d'abord dans le meilleur « peintre d'histoire » le grand portraitiste qu'il fut presque toujours : le réalisme instinctif de David excelle à nos yeux dans la réalité d'un portrait ; la probité de l'art nous apparaît plus évidente et plus haute en un crayon d'Ingres ; et nous aimons à déplacer nos dieux de leur piédestal antique : dans un portrait « il faut se soumettre », a dit un peintre, et Prud'hon, tout sentiment, toute inspiration, comment voit-il la diversité de ses modèles dont la longue série nous raconte l'histoire de son labeur, l'évolution de sa maîtrise et la vie de son temps ?

Loin déjà des essais enfantins de Cluny, la bonne figure de *L'Abbé Besson*, le protecteur de son enfance orpheline, est une peinture à la cire de la même date (1788) que le premier des deux portraits de *M. Gauthier-La Chapelle*, auditeur à la Chambre des Comptes de Bourgogne et très « ancien régime » avec son grand collet noir et son catogan poudré. De passage à Dijon, c'est à son retour de Rome que l'élève reconnaissant a dû peindre les traits sanguins et le regard franc de son maître bourguignon, *François Devosge*, qui dessine en habit frangé de dentelles, comme écrivait M. de Buffon. Mais voici la Révolution qui revit avec sa singularité familière dans la svelte robe bleue et la piquante physionomie de la brune *M<sup>me</sup> Copia*<sup>1</sup> qui fut exposée au Salon de 1793. A Paris, chargé de famille, le portraitiste original et besogneux est un dessinateur inspiré par l'antique majesté des idées nouvelles ; méfions-nous pourtant de ces attributions sans preuves : *M<sup>me</sup> Roland*, *Saint-Just*... Du séjour en province où sa misère l'entraîne et le retient deux ans<sup>2</sup>, sont datés quelques portraits absents de l'exposition de 1874 et du catalogue d'Edmond de Goncourt : tels *M. et M<sup>me</sup> Revon de Franois* ; et si la jeune femme<sup>3</sup>, en son harmonie bleuâtre, ne dépasse guère le charme froid d'un Vestier, le mari, plus rude en sa chaude atmosphère, devance Delacroix en rappelant Goya. *M. Anthony*, plus célèbre et plus sombre, est d'une qualité pareille<sup>4</sup>. En 1795, dans son exil de Rigny, près de Gray, ce peintre famélique promet un maître. Et, du même temps, le frais contraste de deux rapides dessins rehaussés : *M. et M<sup>me</sup> Rey* !

Plus tard encore, la lumineuse légèreté du pastel favorisera plus d'une fois la tendresse imaginative du poète des portraits féminins que la renommée ne gâtera pas. Aussi bien, de La Tour à Prud'hon, le sourire a-t-il paru

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, t. I, p. 510.

2. V. *Prud'hon dans la Haute-Saône*, par M. René Jean (*Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II).

3. *Ibid.*, 1907, t. II, p. 279.

4. *Ibid.*, 1907, t. II, p. 275.



se modeler sur l'évolution des âmes où Voltaire est détrôné par Jean-Jacques : de finement spirituel, il s'est fait mystérieusement sentimental dans la poussière colorée des crayons ; il insistait autrefois, en faisant pétiller les yeux ; maintenant il effleure en redressant à point l'arc vapoureux des lèvres. Non loin de *M<sup>me</sup> Dufresne*, proche parente par la coiffure du pastel du Louvre qui passa longtemps pour un portrait de *M<sup>lle</sup> Mayer*, voici l'admirable buste de *L'Impératrice Joséphine* aux cheveux frisés, simple étude pour un



Phot. J.-E. Bulloz.

L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE A LA MALMAISON, DESSIN PAR PRUD'HON  
(Collection de M. Ferté.)

autre portrait moins idéalement élégiaque et plus vrai que celui de la Malmaison, qui prend sa forme définitive dans le magnifique dessin de la collection Ferté. Quelle mine inédite de comparaisons dans toutes ces études attentives à la mobilité d'une physionomie !

C'est la grande époque de Prud'hon, devenu peintre officiel de par la protection de Frochot. Inscrit sur un coin de la toile où s'éclaire le *Portrait de M. de Mesmay*, le n° 486 nous introduit au livret du Salon de 1808 où *La Justice divine poursuivant le Crime* portait le n° 484 et *L'Enlèvement de Psyché*,



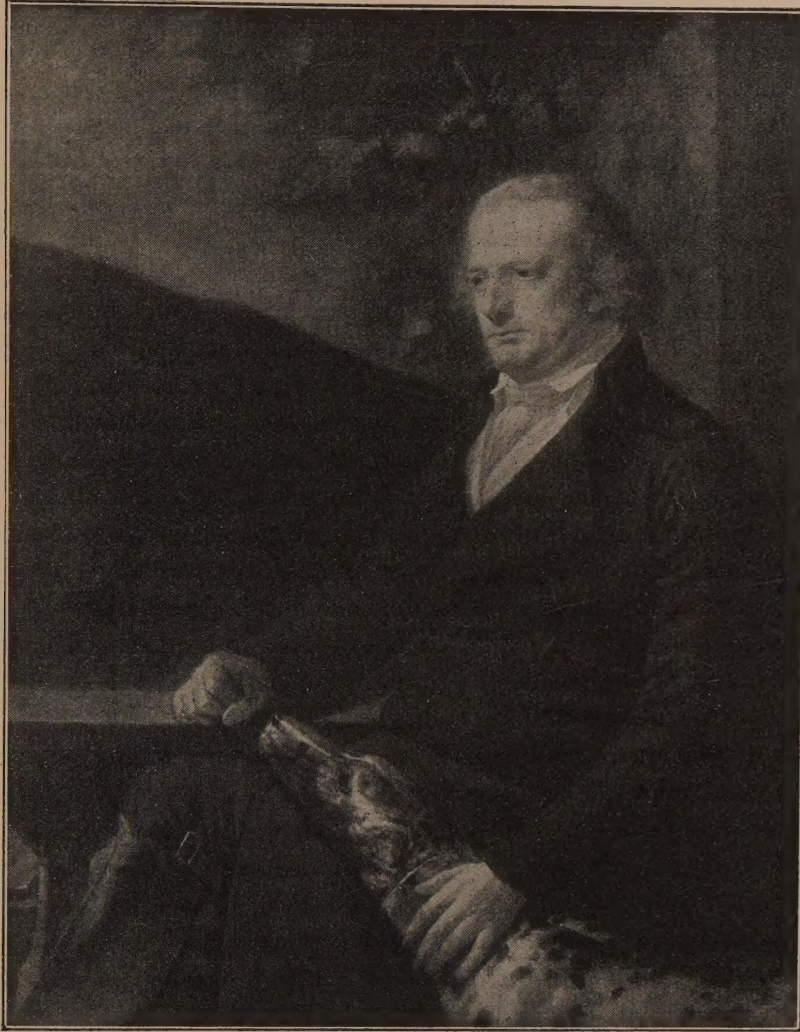
le n° 485 : dans son décor de vieux parc, appuyé sur la balustrade d'un per-ron près de son chien danois, l'ancien président du parlement de Besançon semble devoir à son teint rose à peine refroidi par les reflets de son frac olivâtre une parenté secrète avec l'école anglaise : site romantique et figure patriarcale s'accordent ici pour nommer Romney. N'est-ce pas un problème que ces analogies du peintre français avec la palette étrangère ? Plus décoratifs, *Le Prince de Talleyrand* ou *Le Comte de Sommariva*, l'acquéreur du *Zéphire* au Salon de 1814 ; plus assombris, *Lavallée*, le secrétaire général des Musées de 1804 à 1816, aussi courageux que son chef le baron Denon sous la menace prussienne, ou, dans son habit bleu, le médecin *Thomas Dagoumer*, le confident de son peintre.

Prud'hon portraitiste paraît varier sa manière selon l'accent ou la carnation des visages : nous savions déjà que la miniature où sourit *M<sup>lle</sup> Mayer* est un chef-d'œuvre et que l'artiste ne se disait jamais mieux inspiré que « lorsqu'il travaillait pour l'amie de son cœur ». Charmante de vérité, cependant, reparait *Marguerite*, le modèle favori qui soignait tant ses papillotes ! Enfin, voici deux contemporaines de *M<sup>me</sup> Jarre*, moins radieuses que cette Joconde bourgeoise dont le sourire illuminait discrètement le Salon de 1822 : *M<sup>me</sup> Péan de Saint-Gilles*, au turban porcelainé par une patience exceptionnelle, et sa fille, *M<sup>me</sup> Antoine Passy*, dans une pâleur lunaire ou monochrome, un peu *manétiste* avant l'heure, et toute cernée des dessous bitumineux qui noircissent ; triste parenté d'une méthode défectueuse avec l'éblouissante *M<sup>me</sup> Jarre* ! Oui, mais quelle ampleur dans le modelé des plans, quelle largeur de lumière, où l'on reconnaît les maîtres ! Prud'hon, d'ailleurs, annonce plus d'une fois non seulement Ricard, mais Corot figuriste, Henner et ses portraits de jeunesse et même le Manet des meilleurs instants : qu'il frotte ou qu'il empâte, qu'il termine ou qu'il ébauche, c'est un peintre moderne, un rénovateur de la peinture, de même qu'André Chénier, sans l'avoir voulu ni pressenti, se révélait dans son rayonnement posthume un rénovateur de notre poésie. Plus aucun vestige du XVIII<sup>e</sup> siècle à cette date et depuis longtemps !

Document capital dans l'œuvre involontairement naturaliste d'un David, le portrait restait secondaire parmi les rêves réalisés d'une imagination créatrice : Prud'hon n'avait pas attendu l'instant de rencontrer Constance Mayer pour exprimer une « grâce nouvelle ». Au contraire, il l'avait aimée parce qu'il avait reconnu sur le visage étrange de sa dernière amie la mystérieuse ébauche de son rêve et l'indéfinissable sourire qui l'avait jadis retenu, dans l'Italie de sa mélancolique jeunesse, auprès de Léonard, son vrai maître, ou du petit *Faune* capitolin. Loin d'attendre une inspiration, le propre du songe est de commander à la réalité visible et de la modeler d'avance au gré de son image intérieure.



De ce sourire et de ce rêve un style personnel est né, qui n'était pas le style appris à l'école : mais quand, mais comment ? La réponse est le secret du génie. Ce style, nous l'apercevons dans *La Vengeance de Cérès*, qui remonte



Phot. J.-E. Bulloz.

PORTRAIT DE M. DE MESMAY, PAR PRUD'HON

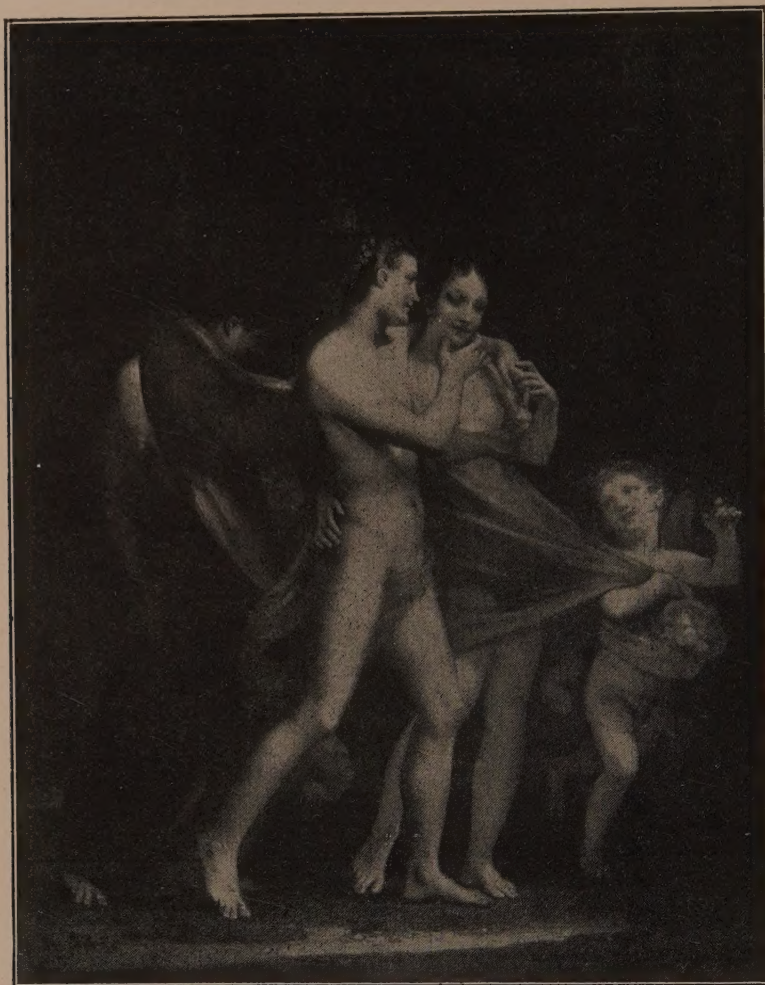
(Collection de M. Édouard Desfossés.)

à 1791 ; composition déjà saisissante et peinture encore médiocre avec son coloris durement davidien, la grande toile ne vaut point l'esquisse de la collection Bonnat qui figurait à la Centennale de 1900 : c'est Prud'hon tragique, avec des rudesses à la Goya, dans une atmosphère singulière de légende éleusinienne et de roman grec. Humaine ou divine, la fureur



vengeresse affecte chez lui la majesté des masques d'Herculanum ; et si « rien n'a l'air plus méchant qu'une tourterelle en colère », le tendre Prud'hon ne dément pas cette maxime d'anthologie.

Le clair de lune qui posera son baiser funèbre sur l'obscur idylle de



Phot. J.-E. Bulloz.

L'AMOUR SÉDUIT L'INNOCENCE, PAR PRUD'HON

(Collection de Mme la duchesse de Bisaccia.)

*Phrosine et Mélidor* (esquisse peinte inférieure à l'estampe et très endommagée) grandira plus tard à l'horizon de toutes les études pour *La Justice et la Vengeance divines poursuivant le crime* ; et moins grande que le tableau définitif qui vint du Palais de Justice au Louvre, la toile inachevée de la collection Chaix d'Est-ANGE est l'ouvrage qui passait, le 13 mai 1823, comme



la grisaille du *Zéphire*, à la vente posthume de Prud'hon. Dans ce drame allégorique, dont la petite copie de Géricault devait accentuer les vigueurs, l'exception confirme la règle et la morbidesse prud'honienne ou virgilienne



Phot J.-E. Bailoz.

ZÉPHIRE SE BALANÇANT SUR L'EAU, PAR PRUD'HON

(Collection de M. Eugène Mir.)

(ce qui est tout un) se reconnaît à l'exsangue pureté de la victime :

*Purpureus veluti cum flos succisus aratro  
Languescit moriens...*

Voilà l'antique au clair de lune, la plastique de l'antiquité renouvelée



sous un pâle rayon de la nuit romantique : ni Théophile Gautier, ni les Goncourt n'ont méconnu ce mystère pictural opéré par un génie de l'ombre ; car c'est l'antiquité, c'est l'harmonie divinisée et le culte ancien de la forme que Prud'hon, comme ses froids contemporains, remet en honneur, mais à sa manière, aussi rebelle à la mollesse décadente d'un Lagrenée qu'à la douceur abstraite d'un Gérard.

Sans parler du plafond de Dijon, rentoilé pour la circonstance, qui n'est qu'une libre copie d'un Pierre de Cortone au palais Barberini, l'exposition de 1922, comme l'exposition de 1874, manifeste le paisible et constant épanouissement du véritable artiste qui découvre un beau jour qu'il a quelque chose à dire : du paganisme des premières allégories inventées dans un taudis sans flamme à la mysticité des derniers jours solitaires dans l'atelier d'un ami, de *La Vengeance de Cérès à L'Ame brisant les liens qui l'attachent à la Terre*, haute grisaille symbolique où la douleur de Prud'hon fait pressentir sur le tard la peinture pensive d'Ary Scheffer, une carrière d'artiste s'élève, comme l'âme d'un Faust, de la contemplation plastique à la pensée religieuse ; il est vrai que la charmante petite variante de *L'Assomption de la Vierge*, envoyée par le Musée de Cherbourg, est aussi chastement païenne que telles musiques d'église du divin Mozart ; mais le suicide de M<sup>lle</sup> Mayer allait exalter l'âme défaillante de Prud'hon.

Entre temps, que de sujets gracieux sans fadeur, où la dernière caresse de l'afféterie se fond dans la poésie de cette peinture, comme les grâces désuètes de Parny dans les stances de Lamartine ! *L'Amour séduit l'Innocence, le Plaisir l'entraîne, le Repentir suit* : depuis longtemps démodée, l'allégorie nous semblerait caduque, si le sentiment servi par le savoir ne venait lui communiquer sa jeunesse. Et quelle variété dans l'exécution toujours inspirée par la conception du sujet ! Le bitume dangereux ne règne pas en maître : tantôt le projet s'arrête à la pâleur argentine de la grisaille, et c'est *Vénus, l'Amour et l'Hyménée* ; tantôt le rénovateur du beau rêve antique isole la jeune beauté sous de calmes ombrages, dans une claire demi-teinte aux reflets joyeux, et c'est *L'Innocence* ou *Vénus au bain*, qu'une ronde d'Amours n'intimide pas<sup>1</sup>. Mais, sous un rayon lunaire ou matinal, Prud'hon révèle une âme exquisément féminine entre tant de guerriers et la seule vraiment grecque au milieu de tous les vieux Romains de son temps. Enfin, voici le délicieux *Zéphire* qui se balance sur l'eau sombre d'un « bocage » épais et qui doit rejoindre au Louvre la grisaille de la collection Schlichting.

Le souvenir de M<sup>lle</sup> Mayer ajoute à la mélancolie de *La Mère malheureuse* et du tableautin que le livret de 1822 intitulait *Une famille dans la désol-*

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. I, p. 394.



lation : décor à souhait pour le douloureux plaisir des âmes sensibles, où s'entrevoit déjà la mansarde de Tassaert; et le dessin paraît plus savoureux.



Phot. J.-E. Bulloz.

LA REINE HORTENSE ET SES ENFANTS, DESSIN PAR PRUD'HON

(Collection de M. Fertet.)

Mais n'est-ce pas encore un des penchants les plus caractéristiques de notre époque que de préférer les dessins d'un maître à ses peintures terminées? Et cette préférence aurait deux causes : notre hâte un peu décadente, qui n'ose plus rien formuler, sacrifie trop volontiers la patience des résultats au



fugace enchantement de l'esquisse ; et, d'autre part, une défiance nouvelle à l'égard de l'imagination trouve dans les morceaux étudiés sur le vif d'un modèle ou d'un site un accent de vérité « plus près de la nature » qui semble rassurer nos impressions indécises et contradictoires... Déjà, les paysages si largement lavés de bistre par Claude ou par Poussin n'ont-ils pas bénéficié de ce nouveau point de vue ? Après tout, les non moins admirables dessins de Prud'hon sont peut-être supérieurs à ses harmonies les plus délicates, et dorénavant leur supériorité s'impose.



Phot. J.-E. Bulloz.

ÉTUDE DE NU, DESSIN PAR PRUD'HON

(Collection de M. Laporte, à Laroche.)

Au surplus, c'est toute la carrière du dernier maître de la grâce que nous murmurent les silencieuses mélodies de ces feuillets bleus si poétiquement sabrés de crayon noir et de craie : depuis le Salon de 1791, où *L'Aurore de la Raison* commence à luire, jusqu'à *La Famille malheureuse* de 1822<sup>1</sup>, nous revivons les angoisses et les joies de celui qui, pour gagner sa vie, réalisait son rêve en appelant à lui la Grèce et les dieux, nous admirons ses vignettes commerciales et ses « en-tête » administratifs où renaît sans effort la République d'un Platon, ses illustrations

qui ravivent l'audacieuse ingénuité d'une églogue antique, les dessins originaux de *L'Apothéose de Racine* ou du *Naufrage de Virginie* qui touchera la jeunesse de Michelet ; plus tard, les travaux officiels donnés par Frochot et la collaboration laborieuse du moins courtisan des peintres aux projets décoratifs de la Ville en l'honneur du nouveau César, le mobilier nuptial de Marie-Louise<sup>2</sup>

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1874, t. I, p. 567.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1874, t. I, p. 572 et 573 ; 1879, t. II, p. 337 ; 1880, t. II, p. 249.



et le berceau du roi de Rome<sup>1</sup>, alourdis par les ors de Thomire et d'Odiot ; et continuellement les premières pensées de tous les grands ouvrages, des projets comme *Minerve conduisant le Génie des arts au séjour de l'immortalité*<sup>2</sup>, des têtes rêvées comme *La Vengeance divine*, des portraits comme *M<sup>me</sup> Dufresne* ou *la Reine Hortense*, quelques paysages, et surtout des nus tout frissonnants de la volupté du regard qui se posa sur leurs douces lumières !

Toute l'esthétique instinctive de Prud'hon se définit dans ces nus d'après le modèle, si différents des figures de rêve et des libres interprétations de l'antique où l'harmonieuse originalité d'un style personnel évoque *Apollon et les Muses*, les *Quatre Saisons*, la familière eurythmie des *Vendanges*, la danse des joueuses de triangle ou de cymbales : « Prud'hon n'eut d'autre maître que la nature », écrit Voïart dans sa *Notice historique* ; mais le biographe entendait par là ce « sentiment exquis » que n'enseigne aucune règle d'école et qui sait l'art de transfigurer toute réalité. Dès 1824, l'amitié devinait le génie défunt, et son admirateur



Phot. J.-E. Bulloz.

VÉNUS ET ADONIS, ESQUISSE PEINTE, PAR PRUD'HON

(Collection de M. Chévrier-Marcille.)

le comparait naïvement à l'indépendance d'un La Fontaine à l'égard de l'*Art poétique* : indépendance rêveuse et nullement combative chez un timide qui n'était pas né chef d'école, mais très répréhensible et très neuve

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1880, t. II, p. 14.

2. V. la reproduction hors texte du dessin et l'article de Maurice Tournoux (*Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 474).



au lendemain d'une révolution faite au nom des impitoyables principes !

Aussi loin de la raideur davidienne que de l'élégant débraillé du XVIII<sup>e</sup> siècle, une adorable *Tête de Vierge* venue du Musée de Dijon rappelle une toile que M. Guizot, salonnier de 1810, jugeait froidement, sans aucune chaleur de sympathie divinatrice, alors que les pédants reprenaient de haut ses incorrections.

Aujourd'hui plus admirables que jamais, non seulement par le sentiment qui les anime, mais par la conscience qu'ils attestent, les dessins de Prud'hon ne sont-ils pas une peinture aux deux crayons, dont la pureté mystérieuse n'a d'autre rivale que la ligne d'Ingres, une peinture au même titre que ces petites esquisses peintes où la magie de l'art nous désigne aussitôt *Vénus et Adonis* ? A défaut du tableau resté dans la collection Richard Wallace, ce menu fragment de matière qui retient tout le génie de son auteur nous apparaît doué de la toute-puissante persuasion des chefs-d'œuvre pour illustrer le charme et la complexité de ses dons : la place encore indécise que l'enchanter occupe sur la cimaise de nos musées nous prouve suffisamment l'indécision qu'il procure aux historiens de l'art ; mais le doux rayonnement de cette bluette en sait davantage... Acquise par M. Marcille père, c'est l'esquisse peinte qui séduisait Baudelaire au « Musée classique » du boulevard Bonne-Nouvelle en 1846 : dans un bain d'ombre et d'or où la majesté d'un fond de paysage ajoute au riant poème un accent de solitude élégiaque, le peintre malmené par les salonniers de 1812 rejoint ici la Renaissance, et jamais Prud'hon n'a mieux mérité son nom de Corrège français. Le retour à l'antique et l'éveil de la sensibilité moderne : voilà les deux grandes conquêtes parallèles du XVIII<sup>e</sup> siècle à son déclin ; l'une devient promptement la peinture sculpturale de David ; l'autre sera le romantisme ; mais Prud'hon n'a-t-il pas puisé dans le mystère de son cœur le secret de les concilier ? Sous le baiser de l'amour, la statue s'anime, l'âme de l'antiquité se réveille, le paysage s'emplit d'un souffle et l'antique volupté se spiritualise en se voilant dans le clair-obscur de la pudeur : « La grâce de la nature est dans le mouvement d'un bras ; la loi du monde est dans l'expression d'un regard », a dit Sénancour, ce devancier toujours méconnu des païens mystiques et qui, mieux encore que Chénier, nous explique le génie de Prud'hon : car, dans la radieuse mélancolie de son isolement, l'inspiration d'un peintre sourit sur les ruines de toutes les doctrines, comme une fleur sur un tombeau.





Phot. J.-E. Bulloz

TÊTE DE VIERGE  
DESSIN PAR PRUD'HON  
(Musée de Dijon.)









TRUMEAU DE FLEURS BLANCHES, PAR M<sup>me</sup> GALTIER-BOISSIERE  
(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

## LES SALONS DE 1922

(PREMIER ARTICLE)

### LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS

LE Salon de la Société Nationale fera la joie, cette année, des vieux messieurs et des vieilles dames qui cherchent sur la cimaise de jolis paysages, d'aimables portraits et des scènes de genre d'un goût parfait. Ils reconnaîtront même, s'ils ont quelque justice, que la Société Nationale prend, avec la trentaine, une allure un peu surannée. Cette dissidente ne fera plus de folies. Elle a exclu pour de bon la passion et l'audace. Je ne parle pas de l'imagination, qui est partout de plus en plus méprisée ou honnie. Il faut vivre. Et ne vivent que ceux qui exécutent des œuvres ayant une valeur marchande. C'est pourquoi il y a tant de portraits au Salon, tant de paysages incolores, et tant de scènes gracieuses qui peuvent « garnir » n'importe quel intérieur. Quand on aura relevé, en outre, quatre ou cinq tableaux religieux, une quinzaine d'académies, et quelques toiles à visées décoratives, l'ensemble de ce Salon aura été dénombré. Je m'en tiendrai aux œuvres marquantes, — les bonnes et les mauvaises, car la critique efficace consiste non seulement à louer les unes, mais à dénoncer les autres.

M. Lucien Simon a fait un bel effort, et il a peint son *Atelier* d'une main magistrale. L'œuvre est probe et saine. Il faut souhaiter qu'elle appartienne, un jour, au patrimoine national, et voisine même, malgré son caractère nettement positif, avec l'*Atelier* de Courbet dont l'allégorie exaspéra Huysmans

au point qu'il la signala comme une « terrifiante ânerie ». Le temps revise bien des jugements. Nous ne verrons jamais le voisinage de ces deux toiles ; mais la postérité en tirera sans doute un enseignement, à moins que cette postérité, renonçant au respect dû à la tradition, ne se rallie à l'opinion de M. Van Dongen, qui trouve que le Louvre « n'est qu'un garde-meuble ».

Il n'y a point de nouvelle formule à attendre de M. Francis Auburtin qui poursuit, dans la même note effacée, sa décoration pour le Conseil d'État. Un panneau également décoratif de M. Aman-Jean rappelle son goût assez récent pour les paons, les chiens et les singes, acteurs d'une comédie destinée à distraire une trop pâle convalescente. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ces mascarades avaient le même succès, mais plus d'enjouement : la maladie était absente.

Aucun renouvellement non plus dans les envois de MM. G. Desvallières, Le Sidaner, Lhermitte, Dinet et Woog. Mais M. J.-F. Raffaëlli n'a pas été en vain à Venise ; de plus, dans sa notation du *Cap Martin*, il japonise curieusement. Quant à M. J.-E. Blanche, très occupé en ce moment de littérature, il a confié au portrait de *M<sup>lle</sup> Hélène Vacaresco* le soin de le représenter. Ce portrait, qui date de 1914, est un des meilleurs qu'il ait brossés.

Le rêve antique de M. René Ménard lui appartient toujours en propre, et bien que ce rêve se durcisse avec le temps, l'invitation discrète des *Baigneuses au crépuscule* ne manque pas d'agrément. Je ne connais qu'un peintre qui ait caressé avec autant de constance un rêve analogue, c'est l'Anglais Edward Calvert. Il lui arriva, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, à peu près la même aventure qu'à un de nos artistes modernes. Officier de marine, ayant touché par hasard les rives de l'Hellade, il démissionna pour suivre une vocation tout à coup irrésistible. Dès lors, il vécut en compagnie des Palémon et des Amaryllis. Mais ses *Pastorales* furent plus rustiques, plus vaporeuses, plus incertaines aussi que celles de M. René Ménard, et on y chercherait inutilement la robustesse tranquille des personnages de *Bucolique*.

Très douces et très humaines sont les femmes peintes à fresque par M. Baudoüin. Les quatre petites effigies envoyées au Salon possèdent les belles qualités de dessin et la couleur délicate que l'on aime à revoir souvent dans la galerie intérieure du Petit Palais. A la sérénité d'un Puvis de Chavannes M. Baudoüin allie la fantaisie et la morbidesse d'un Henry Cros.

Il est tout à fait sûr que la Manufacture Nationale de Beauvais ne se rajeunira pas en exécutant le carton de M. J. Duval. Cette composition touffue se déchiffre difficilement. Le décor exige une simplification du sujet et de la ligne. Dans ses cartons pour les Gobelins, Odilon Redon a réussi, dans ce sens, des recherches variées sur l'éternel motif floral. N'importe quel motif peut être ainsi renouvelé, M. J. Duval s'est contenté d'appliquer les préceptes, bien démodés aujourd'hui, des Préraphaélites.



Au point de vue décoratif, M. A. Smith marche avec son époque. Le *Matin sur la Creuse* est d'une couleur crue. Il est vrai que pour juger équitablement un panneau décoratif, on doit le voir en place. Plus avisé, M. Jules Flandrin, auquel on voudrait voir confier de grandes surfaces, s'est contenté d'envoyer trois *Cavaliers*, bien d'aplomb sur leurs petits chevaux nerveux. C'est un souvenir de Champagne 1917. Dans cinquante ans, sa *Danse mar-*



L'ATELIER, PAR LUCIEN SIMON

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

quera, d'une note claire et nette, le souci d'oublier les heures héroïques et farouches. Toute l'histoire humaine est faite de ces contrastes.

Les ballons sont à la mode. M. H. Ottmann a choisi *La Marchande* de nos squares. M<sup>me</sup> Classen-Smith mêle ses ballons à divers jouets, dans une nature morte. M. A. Gumery en donne un seulement à son *Bébé*. C'est suffisant. Tous sont bien gonflés et étonnamment stables. M. Gumery groupe, à côté, une *Famille*; de même M. Ishibashi; de même M. Maurice Denis. Ce sont des groupements un peu hâtifs qui ne rappellent en rien Corneille de Vos. On dirait que la physionomie contemporaine ne mérite plus d'être

fouillée ni approfondie. Au vrai, on ne s'en donne plus la peine. On travaille vite d'après quelques recettes, et en pensant à autre chose. Émotion contenue, pensée qui éclaire, sentiment qui exalte, sont rejetés comme de vieux clichés gênants. Les jeunes femmes sont toujours parées et souriantes, les hommes toujours graves et guindés. Est-ce là le général Weygand ? Est-ce là S. E. le cardinal Mercier ? Est-ce là M. Gustave Hervé ? Croyons-le puisqu'on nous le dit ; mais nous en avons un insupportable regret.



TORSE DE FEMME, FRESQUE PAR M. P.-A. BAUDOÛIN  
(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

M<sup>lle</sup> O. de Boznanska travaille dans la grisaille. M<sup>lle</sup> L. Breslau peint solidement son portrait et celui de son modèle. M. Weerts détaille à l'excès, suivant son habitude. MM. Guiguet et Garraud, qui ont entre eux de sérieuses affinités, s'en tiennent scrupuleusement à quelques procédés. On s'arrête enfin devant le *Portrait* de M. B. Boutet de Monvel, et, par extraordinaire, on est intéressé. Cette vieille dame, un peu branlante, dans son intérieur familial, est douce, affable, déjà un peu lointaine, et cependant toute présente : l'âge a son autorité.

L'œuvre de M. B. Boutet de Monvel est d'une majesté incontestable et rappelle, par le sentiment, le *Portrait de ma mère* de Whistler. Il ne faut pas négliger non plus l'*Élève* de M. Prinnet, d'une tenue sobre, un peu sévère et très soignée.

Quant à M. Van Dongen, il s'assagit singulièrement. Viserait-il l'Académie ou le professorat ? Le portrait de M. *Pierre Laffitte* n'est pas du tout ressemblant ; mais il est entendu que pour faire un bon portrait la ressemblance est inutile : elle est même gênante quelquefois. En l'occurrence, il



suffit de se savoir en présence d'une personnalité « bien parisienne », et habituée du turf. Ce caractère de la société parisienne, M. Van Dongen le possède fortement, en maître. Il en a mésusé souvent, ce qui lui a valu des diatribes ; mais comme M. Van Dongen est un ironiste, ces diatribes ont dû le réjouir extrêmement. Par exemple, il a oublié l'ironie en peignant *M. X...* Le regard doux et triste reflète une vie intérieure. Que c'est rare ! Saisissons cette rareté au passage. Et la main est belle, c'est la seule main



CAVALIERS DANS LA NEIGE (CHAMPAGNE 1917), PAR M. JULES FLANDRIN

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

expressive du Salon. Sans doute, son contour n'a pas la ligne précise, impitoyable, qui a serti une main connue, celle de Renan ; mais sa mollesse toute particulière décèle une aristocratie fine, délicate, un peu hautaine. Et chacun sait que *M. X...* est le baron Franchetti.

On a reproché à M. Van Dongen de ne pas savoir dessiner. Que dira-t-on alors à M. Boldini ? Il jouit d'une incroyable renommée. On le blâme, mais il amuse, et on le traite en enfant gâté. Que se permettra-t-il l'an prochain ? Un phénomène de lévitation, peut-être ? Ce serait un beau succès. En atten-

dant, cette peinture à l'esbrouffe a des imitateurs, non pas serviles, mais dissimulés, ce qui est pire. L'artifice s'étend peu à peu comme une lèpre tenace



PORTRAIT, PAR M. BERNARD BOUTET DE MONVEL  
(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

et sournoise. On escamote l'indigence d'idées et le défaut d'observation avec habileté, et cette habileté, qui donne le change, contente malheureusement. C'est la défaite de la vérité et le triomphe du superficiel. Il faut faire coûte



que coûte de l'effort, et comme la confiance est grande, on réussit. Quand il n'est pas un gagne-pain, l'art devient une distraction. Pour quelques-uns seulement il est la loi mystérieuse que l'on accueille et que l'on suit en tremblant.



PORTRAIT DE M. X... PAR M. K. VAN DONGEN

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

Le *Doux farniente* de M. Gerber a tous les défauts de l'artifice ; il aura certainement des admirateurs. La *Nyota-Nyoka* de M. Benito et l'*Arlequine* de M. Carrère seront remarquées pour la même raison ; ainsi que la danseuse espagnole de M. Brianchon, qui sera sûrement bissée. Que restera-t-il à M. Gillot ? Devant les fumées et les pavois de ses vaisseaux, on se rappellera

simplement sa *Gare Saint-Lazare*. Et tout cela fait qu'on appréciera mieux le *Rouquin* de M. Demeurisse qui, ne cherchant pas à plaire, offre justement une certaine séduction ; de même, on appréciera le *Petit Berger* de M. Charlot, un peu fruste, un peu lourd, mais bien de son Morvan.

La *Jeanne d'Arc*, de M. Daras, est une œuvre hybride, ni religieuse ni



MADemoiselle S..., PAR M. PAUL MATHEY

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

historique, dont on ne sait que faire. Sa valeur artistique est nulle, et sa valeur édifiante plutôt néfaste ; en regardant ces trois saints suspendus en l'air, on prend en dégoût le paradis sans esprit de retour. Les petits tableaux satiriques de M. A. Guillaume ne sont plus à découvrir, et le *Don Juan*, très « garçon coiffeur », de M. Rixens établit d'une façon indéniable la bêtise féminine. Pour cette raison, il mérite une mention.

Je ne vois pas quel a été le but de M. H. de La Rochefoucauld en peignant son *Christ en croix*, si ce n'est peut-être de faire concurrence aux maisons de la rue Saint-Sulpice. Par suite d'un faux éclairage, M. David Burnand a

manqué une *Adoration des Mages*. La lumière obéit à certaines lois irréductibles ; de plus en plus on en dispose d'une manière arbitraire. M. Montenard, lui, la répand indistinctement sur son grand panneau pour l'église Saint-Clément-de-la-Place. Il est vrai qu'il a teinté de rose le sommet des montagnes, probablement parce que la rencontre du Christ et de la Samaritaine eut lieu, dit-on, vers la sixième heure du jour. Mais son colloque est d'une froideur qui glace. Plus convaincue, M<sup>me</sup> Peugniez a peint une *Annon-*



ciation d'une main fervente. Les textes sacrés ont fourni un bon prétexte d'études à M. Antoni. Et M<sup>me</sup> Reyre, avec son *Angelus*, nous ramène directement vers l'art si doux et si pénétrant de M. Maurice Denis. Devant la *Résurrection de la fille de Jaïre* de ce dernier, on éprouve, enfin, un sentiment de réconfort et d'abandon.

La peinture d'histoire tombe en désuétude. Ce n'est pas une plainte, c'est une simple constatation. Il est peu probable que M. Weerts lui donne un regain d'intérêt, bien que sa *Vision de Robespierre* ait pour champ la place de la Concorde. Un drôle de petit point d'interrogation renversé au-dessus de la tête de l'homme enchaîné, intriguera les chercheurs de symboles — s'il y en a encore. Mais cet homme nu, en l'espèce l'humanité, est à peu près la seule académie masculine du Salon, en tenant compte pourtant du robuste *Héraclès* de M. Dusouchet. Quant aux académies féminines, elles sont relativement nombreuses, mais si pâles, si flasques, si inconsistantes, qu'il est tout à fait désagréable d'en parler.

Toutefois, le *Repos du modèle* de M. Forain est très goûté et à bon escient, car c'est un excellent morceau de peinture. Mais il est hors de doute que l'idée surtout frappe et retient. La *Dryade* de M. Louis-Picard n'éveille aucune idée, et ne consolera jamais aucun peintre désespéré; elle est trop indolente. Et il est certain que la *Courtisane* de M. Leempoels pourra, dans l'indifférence générale, continuer à se regarder dans son miroir. La *Femme au bas gris*, bien



MÈRE D'UN JEUNE SOLDAT DE PONT-CROIX  
MORT A LA GUERRE  
STATUE EN GRANIT PAR M. R. QUIVILLIC  
(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

mal équilibrée, de M. d'Espagnat fait regretter les beaux enfants roses de l'an dernier, et devant le modèle nu de M. Lebasque, on se jette avidement sur les deux silhouettes qui, dans deux intérieurs différents, se tiennent près de la fenêtre ouverte. M. Lebasque est un intimiste habile qui sait fort bien, par une échappée sur la campagne ou sur la mer, donner à une chambre de la clarté et de l'espace. Plus étouffées et plus discrètes sont les couleurs de M. Mathey. *Mademoiselle S...* est une très jolie étude, accomplie avec délicatesse. L'envoi de M<sup>me</sup> Marval n'est pas digne de cette artiste, que nous avons suivie de loin et souvent admirée.

Le paysage n'est pas en progrès. Les vétérans ressassent les mêmes motifs,



OTARIÉ, SCULPTURE EN GRANIT NOIR  
PAR M. MATEO HERNANDEZ  
(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts)

et la jeune phalange manque d'originalité. On cherche le succès, et on n'interroge plus la nature, qui est pourtant prodigue de leçons et de spectacles variés. Le travail dans l'atelier tue la plupart des paysagistes. M. Frelaut archaïse à la manière des anciens Flamands, tout en pensant à Henri Rousseau ; — quel amalgame ! M. de Warquier est un des nombreux fils spirituels de Cézanne. La conscience dirige les pinceaux des

Belges Gilsoul et Willaert, ce qui, par le temps qui court, est évidemment appréciable. M. Dourouze a peint largement un paysage près de Sanarry. M. P. de Castro s'est négligé dans sa vue panoramique ; de la part d'un si bon artiste, cela étonne un peu.

Il a beaucoup neigé cette année : neige de M. Charlot, neige de M. Zingg, neige de M. Communal, neige de MM. Trochain-Ménard, Vail, Berteaux, Nigaud, Rivier. Sur toutes, ou ne pourrait pas faire du ski. Neige de M. Chapuy, d'une couleur plus habituelle à nos contrées. On retrouve ensuite volontiers l'atmosphère ensoleillée du Midi avec MM. Guillaume-Roger, Harisson et Camoin. Un *Coup d'orage* de M. Guignard est un de ses meilleurs souvenirs de Corse. Les paysages de M. Moreau-Nélaton sont toujours



excellents. Je ne peux que passer sous silence les balcons fleuris de M. H. Duhem, car où sont les balcons ? et où sont les fleurs ? Tout est indistinct et confus. Et je conseillerais vivement à M. Lévy-Dhurmer de réduire les dimensions de son étude de nuage en se rappelant les instantanés d'Eugène Boudin, ces petites aquarelles toutes pleines d'immensité.

Il y a beaucoup d'audace à peindre des cathédrales après M. Claude Monet. Cependant M. David-Nillet a eu cette audace, et on ne peut que l'en féliciter. L'épopée de la cathédrale de Reims est l'une des plus grandes et des plus douloureuses qui soient. M. David-Nillet l'a traduite avec une émotion évidente.

Peu de natures mortes méritent d'être signalées. M<sup>me</sup> Galtier-Boissière possède une solide technique, qualité rare chez une femme. Elle fixe ses pivoinies et ses zinnias dans une pâte somptueuse et grasse. Au contraire, la matière employée par M. Karbowsky devient trop pauvre et diaphane. Les fleurs de M<sup>lle</sup> Breslau sont agréables, et les *Soucis* de M. Frolich très séduisants. La nature morte de M. Migonney fait supposer que cet artiste a dû interroger longuement Titien, surtout si l'on s'en réfère à sa *Porteuse de fruits*. Quant à la *Salle à manger* de M. Walter Gay, elle est traitée à l'américaine, c'est-à-dire que tout y est flatteur et brillant, alors que les Anglais peignent, en ce moment, avec des couleurs sèches, d'une apparence crayeuse bien ingrate, comme on peut en juger devant le *Géranium* de Miss B. How ou bien les légumes et les poissons de M. Jefferys.

On retrouve enfin le métier français dans la salle où est groupée une rétrospective bien incomplète d'Alexandre Lunois. Cet artiste, qui fut un grand voyageur, a laissé une œuvre importante et diverse dont il a été déjà question dans la *Gazette*<sup>1</sup>. On revoit avec plaisir, parmi les peintures, la



RIEUSE, TÊTE EN PIERRE PAR M. L. DORÉ  
(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. I, p. 214.

*Femme en rose* et la *Vieille teinturerie de Scutari*, et parmi les lithographies en noir, la *Course de chars romains* et les *Tisseuses de burnous*. Mais le voisinage de quelques-uns de nos meilleurs graveurs sur bois fait du tort, à mon avis, au métier fin et détaillé d'Alexandre Lunois. La *Fuite en Égypte* de M. J. Beltrand, les *Satyres au rhyton* de M. Broutelle, les trois bois au canif de M. Malo-Renault pour la *Chanson de Loïc* de Brizeux, les vues de Nevers de M. Chalandre, les *Sardiniers* et le *Port de Camaret* de M. Hallo, confirment la renaissance d'un art qui fit le renom de nos anciens imagiers.

Dans le groupe des aquafortistes, MM. Chahine, Frelaut, Achener, Léopold-Lévy, se font comme toujours remarquer, et M. Celestini (dont la *Gazette* parle plus loin) présente une planche d'un métier vigoureux et original.

\*  
\* \*

En sculpture, même indigence d'idées qu'en peinture. Il y a beaucoup de bustes et quelques projets de monuments. En général, les bustes sont bons, et les monuments aux morts, manqués. Ces derniers sont conçus sans souffle, sans poésie, sans recueillement. On ne touche pas à un sujet comme la guerre avec mollesse ou légèreté; le châtiment est immédiat. Mais il faut bien reconnaître que la difficulté est grande puisque tous les maîtres ont échoué. Jusqu'à présent le résultat des recherches est négatif. On aboutit à l'emphase, à la raideur, au poncif ou à l'invraisemblance.

La *Justice* qui arme le soldat de M. Bartholomé n'indiquera pas la bonne voie. La *Guerre* de M. Desbois est presque une mystification macabre. Des têtes de morts, on peut en voir des centaines sans aller bien loin, — dans les catacombes de Paris, tout simplement. Est-ce vraiment là le symbole étreignant de la guerre? Je ne le crois pas. Un casque sur une tête momifiée ne signifie rien. Le talent de M. Desbois s'accommode mieux des sujets gracieux, et ses terres cuites le prouvent aisément.

Les *Mères*, *Père*, *Orpheline* de M. Quivillic sont plutôt des portraits que des symboles; sans effort, on s'y intéresse parce qu'ils sont particulièrement véhéments. Les monuments de MM. Bourgoïn, Fix-Masseau, P. Besnard, Toussaint, ne sont ni meilleurs ni pires que tant d'autres déjà rencontrés.

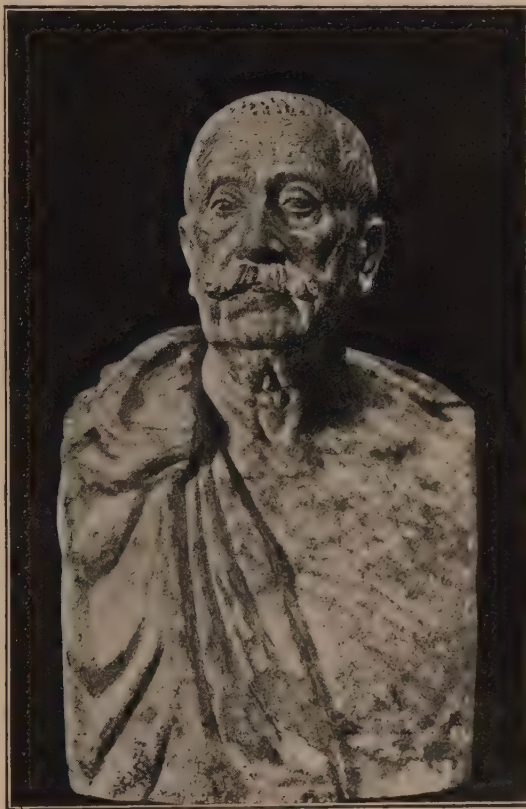
Il est inutile d'accabler les sculpteurs; on perd son temps. Le génie ne se commande pas. Toutefois, il est pénible de constater que depuis quatre ans on a vu une foule de monuments commémoratifs qui font la fierté des maires et de leurs administrés, et qu'il est impossible de citer une seule *Victoire*. Sans doute, l'on peut vivre d'espérance, et sans doute, sur ce sujet, les Grecs sont bien gênants.

A propos des Grecs, on revient depuis quelque temps à la taille directe, pratiquée dans l'antiquité, reprise au Moyen âge, et continuée pendant la



Renaissance. C'est à M. J. Bernard que l'on doit cette initiative. L'opportunité est naturellement niée par les uns et approuvée par les autres. Si les sentiments contradictoires n'existaient pas, que deviendrait-on ? Pour nous, l'éloignement du praticien a paru toujours souhaitable. L'attaque directe du bloc par l'artiste exige du savoir, de l'audace et de la réflexion. Il y a là une lutte émouvante et féconde entre la matière, la main et la pensée, une lutte qui a sa grandeur et presque toujours sa récompense. L'*Otarie* de M. Hernandez a été taillée directement d'après nature sur le granit noir. Je n'ai jamais fait d'études spéciales sur les otaries. Comme tout le monde, j'en ai vu dans les jardins zoologiques, et, comme tout le monde aussi, j'ai retenu la ligne onduleuse de leur corps et le frémissement continu du museau tendu en l'air, pour prendre le vent et flairer les événements. C'est pourquoi je trouve que M. Hernandez a créé une *Otarie* bien vivante, tout humide de la plongée, tout inquiète de la proie ou du danger possible. Deux autres sculpteurs, MM. de Creeft et Bruneau, ont également adopté la taille directe. La *Tête* en granit rouge du premier a beaucoup de caractère.

L'*Amazone* de M. Vigoureux, la *Vieille paysanne dormant* de M. Cornu, les études de femmes de M<sup>lle</sup> Poupelet, ont de sérieuses qualités. M. Escoula a fait de Paul Cézanne un être difforme dans une posture grotesque. Les yeux bridés et le sourire éginétique de la *Rieuse* de M. Doré sont plaisants au possible ; cet artiste a rajeuni la grâce archaïque dont nous sommes toujours si curieux. De M. Bourdelle on ne peut que constater la parfaite maîtrise dans la figure de sa *Liberté* qui n'est pas positivement une réplique de celle que bâtit, un jour d'erreur, Auguste Bartholdi. Mais peut-être s'est-il surpassé en fixant les traits de *M. Simu*, fondateur du Musée de Bucarest,



BUSTE DE M. A. SIMU  
MARBRE, PAR M. E. BOURDELLE  
(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

et ceux de *Sir James-George Frazer*. Très sensible, sans doute, à l'art de M. Bourdelle, art qui rayonne sur toute la jeune école par son caractère essentiellement moderne, et par la sobriété acquise dans l'étude serrée des anciens, M. L. Mascaux a signé des médailles dont les motifs sont extrêmement attachants : pour le concours du saut, il a choisi une sauterelle ; pour la course à pied, le lièvre, et, pour la natation, le poisson. D'autres médailles en creux représentent le *Printemps*, la *Fête du Pressoir*, la *Musique*, et toutes sont réellement charmantes, simples de lignes et justes de sentiment.

Il convient aussi de signaler les médaillons en marbre de M. Marcel-Jacques, et, dans le genre gracieux, les plaquettes de M. Charpentier-Mio sur lesquelles sont évoquées avec finesse toute la légèreté et la griserie de la danse.



PLAT EN VERRE, PAR M. RENÉ LALIQUE  
(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

La section de l'art sportif est insignifiante. C'est dommage. Les sculpteurs n'arrivent pas à oublier les gestes antiques, témoin le *Lanceur de poids* de M. Bronkhorst et l'*Athlète soulevant des haltères* de M. Cavailon. Soit défaut de synthèse, soit paresse d'observation, les peintres, de leur côté, sont incapables de saisir les mouvements essentiels des jeux modernes.

Dans les dessins, nous avons relevé douze croquis aquarellés de M. Nivard et, de M<sup>me</sup> Chel-

monska, des types bien racés de femmes tziganes.

En architecture, les plans de M. Alexandre pour *La Ferme de T...* sont ingénieux, et il y a lieu de citer également les projets de villas de M. Chabal.

Aux arts décoratifs, le choix est vite fait. On y remarque de belles étoffes de M. Baeyens, et des tapis, d'une valeur décorative très inégale, de M. Billard. Les envois de l'École nationale des Arts décoratifs sont intéressants. Dans le but d'aider à l'étude des insectes, M. E. de Lierre a détaillé minutieusement toutes sortes de papillons français et exotiques, et une cigale du Congo. Quelques pièces d'autres artistes sont tout à fait parfaites : le *Dromadaire* en fer forgé de M. Émile Robert, un *Héron*, sculpté en bois de teck, par M. Bigot, des grès de M. Moreau-Nélaton, d'autres grès de MM. Dela-



herche et Gandais, enfin, de M. Lalique, un plat en verre opalescent, dans la matière duquel est emprisonnée une ronde de poissons. On dirait que M. Lalique a pressenti que le Japon allait nous envoyer d'autres poissons peints sur papier et sur soie, afin qu'ayant admiré les siens, nous puissions apprécier en toute liberté ceux qui nous viennent d'Extrême-Orient.

\*  
\* \*

En effet, la Société Nationale des Beaux-Arts a organisé, avec l'aide du gouvernement nippon, une Exposition d'art japonais ancien et moderne. L'ensemble est complexe. En faisant une large place à l'art moderne, les Japonais ont voulu nous intéresser spécialement à leur production contemporaine. Cette production se divise en deux branches bien nettes. D'une part, les peintures à l'eau perpétuent l'œuvre des ancêtres. D'autre part, les peintures à l'huile sont le résultat des recherches faites en Occident. Ni les unes ni les autres ne sont d'une originalité absolue. Les peintres traditionnalistes suivent de très près les anciens Japonais qui furent formés, comme chacun sait, par les Chinois, tandis que les révolutionnaires pastichent plus ou moins la technique et les formes de l'art européen.

Parmi les œuvres anciennes, peu nombreuses, aucune ne remonte à l'école de Kosa. Le plus vénérable des kakémonos exposés date de la fin du *xvi*<sup>e</sup> siècle. Il est de Choku-an Soga, et représente un *Faucon sur un cèdre*. C'est un remarquable spécimen du graphisme japonais. Viennent ensuite, dans l'ordre chronologique, deux triptyques du *xvii*<sup>e</sup> siècle. L'un, dû au pinceau de Sansetsu Kano, montre le poète chinois *Li-Po*, en compagnie de *Hérons* et de *Faisans*. L'autre rappelle la bonne figure



HÉRON

SCULPTURE EN BOIS DE TECK DES INDES

PAR M. RAYMOND BIGOT

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)



VASE EN GRÈS CÉRAME

PAR M. E. MOREAU-NÉLATON

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

du saint bouddhique *Vimalakirti*. Ce dernier triptyque, peint sur papier par Tannyu Kano, appartient au Trésor impérial. On pourrait encore citer de la même époque les *Plantes* et les *Fleurs* de Sosetsu Kitagawa; et, empiétant



FAUCON SUR UN CÈDRE  
KAKÉMONO, PAR CHOKU-AN SOGA  
(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

sur le XVIII<sup>e</sup> siècle, les *Fleurs de pruniers* de Korin Ogata, qui fut le créateur de la décoration synthétique. Son école procéda par touches légères et d'une fleur, par exemple, ne prit que les pétales, ce qu'il y a de plus éphémère, de plus immatériel, de plus chimérique.

Quand on aura retenu, au surplus, les *Trois vues du mont Fuji* de Tsunenobu Kano (1636-1713), le *Tigre s'abreuvant au ruisseau* du célèbre Ganku, spécialiste des fauves et fondateur de l'école Kishi, les *Personnages de théâtre* de Shoi Iwasa, la *Jeune femme* de Moronobu Hishikawa, qui fut le précurseur de l'école réaliste d'Outamaro, et le *Groupe de carpes* de Toko Kuroda (1787-1846), on aura, en quelque sorte, prélevé sur le fonds ancien les principaux sujets qui continuent à préoccuper les artistes modernes. Fleurs, arbres, bêtes, monts, eau, fruits, se retrouvent avec le même souci d'exactitude scrupuleuse. Et, intercalées au milieu de ce naturalisme aigu, çà et là, quelques légendes appartenant le plus souvent aux annales chinoises ou à la religion bouddhique.

Avec ses *Poissons rouges* et ses *Mulets*, M. K. Iguchi continue donc les peintures de Toko Kuroda. Et, ce qui distingue les poissons de M. K. Iguchi des poissons de M. Lalique, c'est que les premiers sont représentés groupés ou épars dans l'élément fluide, tandis que les seconds sont assujettis, hors de cet élément, à une volonté propre. M. K. Iguchi observe et contemple; M. Lalique possède et



crée. Il y a là une différence essentielle qui tient autant à la race qu'à la sensibilité artistique ; et il se pourrait que l'on découvrit dans ce seul exemple la raison qui nous laisse impassibles devant les peintures japonaises modernes : l'observation y est toujours parfaite, la synthèse souvent hardie, mais le sentiment qui anime fait défaut.

Ce sentiment, on le cherchera inutilement à travers cette exposition. Le grand paravent des *Pins sous la neige* de M. S. Yamamoto, les *Paysages* de M. S. Mizoguchi, les *Trois motifs du mont Hiei* de M. M. Kawamura contentent l'esprit sans l'agiter. Le *Bois en automne* de M. T. Yokoyama est d'une facture plus nouvelle, et M. S. Takeuchi a noté *Un jour de pluie à Sou-Tcheou* avec originalité. Il faut citer aussi la *Matinée d'été* de M. M. Ueda, la *Jeune femme sous un arbre* de M. B. Shimada, et le très remarquable *Coq de combat* de M. T. Neagari.

Je ne vois pas bien jusqu'à présent ce que les artistes japonais ont gagné en apprenant dans les Académies d'Europe la technique de la peinture à l'huile. Il y a là, cependant, des efforts intéressants et qui remontent à loin. Un des doyens de ce mouvement, M. F. Nakamura a été un élève de Jean-Paul Laurens. Son *Examen d'un précieux makimono* offre un certain attrait qui tient au caractère plus national de son œuvre. De même la *Jeune Coréenne* de M. H. Ishii est séduisante dans son intérieur nippon. Très connu à Paris, M. T. Foujita a gardé la précision de dessin d'un enlumineur ; sa composition *Au Cirque* est malheureusement d'un sujet un peu enfantin. En sculpture, M. S. Yoshida a mis dans son *Vieux mineur* l'âpre vigueur d'un Constantin Meunier.

L'originalité de la peinture japonaise moderne s'affirmera quand les artistes auront secoué le joug des écoles. Ils font encore figure d'élèves. La personnalité ne se dégage que dans l'indépendance et dans l'isolement.



JEUNE CORÉENNE, PAR M. H. ISHII  
(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

Parmi les objets d'art anciens, il faut remarquer les étriers en fer incrusté d'argent, ouvrés par des artistes de Kaga, et les très beaux costumes pour le drame lyrique de « Nô » ; parmi les objets modernes, les tissus de brocart de MM. H. Tatsumura et K. Takagi, les vases de M. R. Shimizu, les boîtes à encens en laque rouge de M. K. Togashi.

Et voici qu'en dernier lieu je m'arrête en face d'une *Poétesse* qui, depuis la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, est assise devant une cascade. Assez étourdiment je l'interroge. Elle me dit que sa cascade est superbe et ne fait pas de bruit. Elle me dit aussi que ce qu'il y a de plus beau et de plus doux au monde, ce sont les fleurs des cerisiers. Elle me dit enfin que l'agitation est parfaitement vaine, et qu'elle ignore tout à fait ce que c'est que des « Salons ». Heureuse, trois fois heureuse, la poétesse d'Itcho Hanabusa !

JEANNE DOIN

(*La suite prochainement.*)



MÉDAILLE

PAR M. L.-C. MASCAUX

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)



## SUR LES FRÈRES LE NAIN

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE)<sup>1</sup>

### ESSAI DE CLASSEMENT DE L'ŒUVRE DES LE NAIN

(Suite.)



UN raisonnement logique suffirait à nous faire mettre au compte de Mathieu tout ce qui, dans les œuvres certaines des Le Nain, ne nous a paru pouvoir être attribué ni à Antoine ni à Louis. Ce reste de notre opération de partage se groupe autour d'une pièce capitale, signée et datée, qui nous offre tous les traits par lesquels Mathieu se distingue de ses frères.

On appelle ce tableau *Le Corps de garde*. On l'a appelé aussi *Les Fumeurs* ou, plus simplement, *Groupe d'hommes autour d'une table*. Il est daté de 1643. C'est, avec la *Forge*, le tableau des Le Nain qui semble avoir été le plus admiré au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il a fait partie de la célèbre galerie de Pourtalès-Gorgier ; même, après la vente de cette galerie, en 1865, il est resté dans la famille de Pourtalès pendant une cinquantaine d'années. M<sup>me</sup> la baronne de Berckheim l'a reçu, depuis peu, en héritage de sa mère, M<sup>me</sup> la comtesse Edmond de Pourtalès. On le suit à travers plusieurs collections, celle du cardinal Fesch, entre autres, jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1779, il fut vendu avec le cabinet de l'abbé de Gevigney, garde des titres et généalogies de la Bibliothèque du Roi<sup>2</sup> ; le catalogue de la vente le décri-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, t. I, p. 129 et 219.

2. M. Morel l'acheta. Entre le cardinal Fesch et le comte de Pourtalès se place l'expert George, parmi les possesseurs de ce tableau.

vait ainsi : « Une assemblée de gens de distinction dans une espèce d'hôtellerie. Ils sont au nombre de six placés autour d'une table, sur laquelle est une chandelle allumée, posée sur un tapis. Ils s'amuse à fumer ; derrière eux est un nègre disposé à les servir. Deux bouteilles sont dans un seau de cuivre à terre. Dans l'enfoncement du tableau est un homme qui se chauffe <sup>1</sup>. »

Cet homme qui se chauffe est accroupi devant l'âtre, sur un escabeau renversé : il se découpe en silhouette sombre que le reflet de la flamme borde d'un contour lumineux. Homme, femme ou enfant, cette figure qui s'écarte, qui parfois tourne le dos à la scène principale, pour s'isoler devant la cheminée, c'est une invention favorite de Louis Le Nain ; c'est ici comme une marque de l'atelier dont il est le chef spirituel, apposée sur une œuvre qui, par le sujet autant que par la facture et l'inspiration, diffère du *Repas* La Caze ou de la *Famille de paysans*.

La composition est habile, l'effet largement établi. L'artiste est moins soucieux de sentiment que de pittoresque et, surtout, de la vérité des portraits. C'est un portraitiste ; il aime l'élégance, les façons cavalières et doit être apprécié de ceux qui prétendent justement à ces titres.

Ce que nous voyons dans ce tableau correspond bien à ce que nous savons par ailleurs de Mathieu Le Nain. Le *Corps de garde* est, à un an près, contemporain du *Repas* La Caze et de la *Famille de paysans*. Cependant, on y sent un accent plus moderne, un art plus souple et plus facile. Mathieu, en 1643, est un homme de trente-six ans, tandis que l'un de ses frères a cinquante-cinq ans et que l'autre atteint la cinquantaine. « Il s'était », nous dit Mariette, « consacré au genre du portrait, et c'est en cette qualité qu'il fut admis à l'Académie. » Son portrait d'Anne d'Autriche avait obtenu une flatteuse remarque du roi. Il est, plus que probablement, l'auteur du portrait de Mazarin qui, d'après Guillet de Saint-Georges et la *Description de l'Académie* de Guérin, était placé dans une des salles de l'Académie royale <sup>2</sup>. C'est lui aussi, sans doute, qui a peint ce portrait en pied de Cinq-Mars qui a fait partie de la galerie d'Orléans, appartient ensuite à M. le baron Seillièrre et est maintenant à Londres <sup>3</sup>. Mathieu est un portraitiste en faveur à la cour.

Le *Portrait de jeune homme* qui est au Musée de Laon, — visage fin et mélancolique, — doit être attribué à Mathieu <sup>4</sup>. Quant au portrait du Musée

1. A. Valabrègue, *Les frères Le Nain*, p. 128.

2. On le croyait perdu. On en a retrouvé un exemplaire en Angleterre, dans la collection du comte Brownlow (*Burlington Cat.*, n° 4). Est-ce une réplique, est-ce l'original ?

3. D'après certains témoignages, cette toile aurait été crevée à coups de baïonnette dans le pillage du Palais-Royal en 1848.

4. Toile. H. 0<sup>m</sup>56 ; l. 0<sup>m</sup>67. En haut, à gauche, cette inscription : *Aet. suae* 19, 1646.



d'Avignon, je croirais plus volontiers de Louis cette image expressive, austère, un peu dure même, d'une vieille religieuse. J'incline à la même opinion pour la toile du Musée du Puy, portrait présumé d'un des frères Le Nain<sup>1</sup>. C'est un jeune homme d'une trentaine d'années, à la figure pleine, aux traits un peu gros. Il porte un hausse-col. On est tenté d'en conclure que ce militaire pourrait être Mathieu Le Nain peint par son frère Louis dans son



LE CORPS DE GARDE, PAR MATHIEU LE NAIN

(Collection de Mme la baronne de Berckheim.)

attirail de « lieutenant de la compagnie bourgeoise du sieur du Ry ». Cependant, si c'est Mathieu, ce gros garçon lourd, il faudrait renoncer à le reconnaître dans le peintre assis à son chevalet que nous montre le tableau de l'*Atelier*. On imagine plus volontiers le chevalier Le Nain, peintre bien vu à la cour, sous les traits de cet élégant jeune homme blond que sous les apparences d'un guerrier un peu rustaud. Toujours est-il que le modèle qui

1. Toile. H. 0<sup>m</sup>61 ; l. 0<sup>m</sup>51. Un portrait du même style est au Fitz William Museum, à Cambridge.

a posé pour le portrait du Puy se retrouve dans un des tableaux qui sont à Turin chez M. le comte de Seyssel, *Les Joueurs de trictrac*, œuvre certaine de Mathieu. A défaut d'un des trois frères peintres, le portrait du Puy et le tableau de Turin pourraient donc représenter quelque autre membre de la famille. L'autre joueur, celui qui vient de jeter ses dés, figure aussi ailleurs : c'est l'un des deux jeunes gens qui suivent en causant le cortège du taureau dans la *Fête du vin*.

Plus encore que dans les portraits isolés, c'est dans les réunions de portraits que Mathieu manifeste son talent d'observateur et de peintre et donne la pleine mesure de sa personnalité.

Dès ses débuts, on peut croire que le goût d'une composition pittoresque et aisée était en lui. Le Louvre possède un petit tableau sur cuivre intitulé *Les Joueurs de cartes*<sup>1</sup> que l'on a parfois attribué à Antoine Le Nain. Parce que nous avons ici un très petit panneau de cuivre et un groupe de figurines précieusement exécutées, on a cru qu'il fallait joindre *Les Joueurs de cartes* à la série des tableautins, pour la plupart, en effet, peints sur cuivre, qui sont la part authentique d'Antoine dans la production de l'atelier Le Nain. Un peu d'attention suffit pour découvrir une autre main, un autre esprit, une autre génération. Le coloris est brillant, non sans quelque affinité flamande, plus en rapport, par conséquent, avec celui d'Antoine qu'avec celui de Louis ; mais il est plus fondu, le pinceau est plus preste, la pâte plus légère et plus coulante, et le peintre fait preuve d'une science du clair-obscur qu'Antoine ignore. Surtout il y a, dans les attitudes de ces adolescents et dans l'ordonnance générale, une souplesse et une dextérité que l'on ne trouve jamais chez le raide et consciencieux Antoine. L'œuvre est d'un jeune homme plein de facilité et, en plus de son agrément propre, a le grand intérêt de nous faire saisir dès son point de départ la marche du talent de Mathieu Le Nain.

Mathieu a subi dans sa jeunesse l'influence prépondérante de l'aîné, qui était le chef de l'atelier et qui, par la grâce de son âge, pouvait presque jouer à l'égard de son plus jeune frère le rôle d'un père. Toute sa vie il en gardera le souvenir, même quand le développement de sa carrière l'aura conduit bien loin de ce que le chanoine L'Eleu appelait « les mignatures et les portraits en racourci ». Une fois passé le temps d'apprentissage, cependant, il ne peut rester insensible à l'art simple et fort de Louis ; c'est sans doute cet exemple qui lui fait abandonner les tableautins et l'encourage à ne pas craindre les grandes toiles, dans lesquelles il déploie une aisance que Louis lui-même n'a guère possédée. Mais on le sent toujours plus

1. N° 542. H. 0<sup>m</sup>13 ; l. 0<sup>m</sup>16.



voisin, au moins par la technique et par la palette, d'Antoine que de Louis. Il y a moins de différences essentielles entre le *Corps de garde* Pourtalès et la *Réunion de famille* du Louvre qu'entre ce même *Corps de garde* et la *Famille de paysans*.

L'auteur du *Corps de garde* a presque abandonné les scènes de la vie rurale. Ses modèles préférés, ce ne sont plus les paysans honnêtes et graves



Service phot. des Beaux-Arts.

LES PETITS JOUEURS DE CARTES, PAR MATHIEU LE NAIN

(Musée du Louvre.)

dont son frère Louis nous donne de si émouvantes images ; ce sont des militaires, des jeunes gens coiffés de chapeaux à plumes, porteurs de jabots de dentelle. Un prétexte suffit à justifier leur réunion autour d'une table : les plaisirs du vin ou du tabac, les cartes ou le trictrac, ou une simple rencontre dans une hôtellerie. L'exposition du Burlington Club nous a fait connaître plusieurs variétés de ces réunions pittoresques et picaresques selon le type dont le *Corps de garde* reste l'exemple le plus achevé : d'abord un tableau signé et daté (la date étant malheureusement presque effacée) : *Rixe dans une*

auberge ; puis *Les Joueurs*<sup>1</sup> ; *Voyageurs dans une auberge*<sup>2</sup> ; *Le Jeune violoniste*<sup>3</sup>.

Élève de ses frères, Mathieu semble avoir subi plus qu'eux, ou au moins plus que Louis, l'influence des petits maîtres flamands et hollandais. On a pu hésiter parfois, pour l'attribution de telle ou telle œuvre, entre notre Laonnois et un peintre d'Amsterdam ou de Harlem. Mais les tableaux qui viennent d'être énumérés ne sont pas de ceux qui prêtent au doute. Même dans des sujets tout semblables à ceux que traitent alors les Michiel Sweerts, les Gerrit van Honthorst ou les Jan Miel, on est frappé d'un je ne sais quoi de désinvolte et de fin qu'on ne trouve pas chez ces habiles artistes ; ces figures qui participent à une scène de « tabagie » et qui sont des portraits, témoignent de cette intuition psychologique qui fut presque en tout temps un apanage de l'esprit français.

Quand on a tant soit peu vécu dans l'intimité de l'œuvre des Le Nain, on ne peut oublier l'étrange autorité, je dirai presque le pouvoir de fascination, des regards de ces personnages, paysans ou gentilhommes, qui se trouvent réunis sans motif expliqué dans une salle de ferme ou d'hôtellerie. Quelqu'un a même été jusqu'à dire que des regards si mystérieusement attirants, on n'en trouverait que chez Rembrandt<sup>4</sup>. Écartons d'indiscrètes comparaisons. Mais sachons apprécier à sa valeur un don si beau et si rare. Ce don, il existe, en effet ou en puissance, chez les trois frères. Déjà Antoine, l'archaïque Antoine, se montre amateur de regards humains ; j'ai dit le procédé naïf qu'il emploie pour traduire sa préoccupation instinctive, ces petits points vifs, et trop blancs, qu'il pose dans les yeux de ses figurines. C'est chez Louis que ce langage muet est le plus profond, le plus grave, le plus puissant, et l'immobilité des personnages ajoute encore à sa force. Où y a-t-il de plus beaux regards, de plus émouvants, que les regards calmes et droits de la jeune paysanne qui est debout au milieu de la *Forge*, ces regards apparus dans une pénombre illuminée d'éclairs, — ou les regards profonds et bons de la mère assise en pleine lumière dans la *Famille de paysans* du Louvre ?

Mathieu sait, lui aussi, donner aux regards une intensité, une fixité inoubliable, et c'est ce qui relève singulièrement des tableaux qui, sans cet étrange prestige, pourraient n'être que de bons morceaux de peinture, du réalisme pittoresque à la mode flamande ou hollandaise. Voyez le regard perçant,

1. Toile. H. 33 ; l. 45 inches. Coll. Wilfrid Ashley. *Burlington Cat.*, n° 3, pl. III.

2. Toile. H. 45 ; l. 65 inches. Coll. de sir Robert Witt. *Burlington Cat.*, n° 15, pl. XI.

3. Coll. de lord Leconfield, Petworth. *Burlington Cat.*, pl. XVII, sous le titre impropre de *Lazzaroni*.

4. M. Maurice Hamel dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. I, p. 252.



presque impertinent, et doux cependant, de l'élégant jeune homme qui, dans le *Corps de garde*, est assis à droite, jouant d'une main avec sa dague, cavalièrement drapé dans son manteau rouge, le poing sur la hanche, comme un héros de roman. Voyez les yeux impérieux de l'homme à barbiche, coiffé d'un chapeau noir, qui, étant le plus âgé, semble présider l'assemblée. Son visage est rond et ses traits sont plutôt vulgaires, et ce n'est pas par quelque beauté de forme que les yeux transfigurent ce visage : c'est par leur regard, ce regard qui donne à la fois l'impression de l'immobilité et de la vie. Il n'est pas jusqu'au serviteur nègre qui, loin comme il est du rayonnement de la chandelle, debout derrière ses maîtres, ne roule, dans sa face aussi noire que l'ombre qui l'enveloppe, deux gros yeux blancs, et ces yeux blancs ont un regard, et ce regard parle de mille choses ignorées des hommes qui n'ont pas la peau d'ébène.

Un mérite plus rare encore se montre dans les visages qui sont placés exactement de profil. Au moyen d'un seul œil, et qui ne regarde pas dans la direction du spectateur, faire un regard total, truchement d'une personnalité et d'un caractère, c'est chose difficile et qui n'a pas été souvent réalisée dans la peinture, même par les plus grands artistes. Les Le Nain, Mathieu comme Louis, le font d'instinct. Nul qui a vu les œuvres de Louis n'oubliera le regard de l'homme barbu assis de profil dans la *Forge*<sup>1</sup>. Nul qui a vu les œuvres de Mathieu n'oubliera le regard du beau jeune homme, de l'adolescent au profil presque féminin, qui, dans le coin à gauche du *Corps de Garde*, tourne, lui le plus jeune, vers ses compagnons un grand œil étonné<sup>2</sup>.

Ce regard qui fait que, dans la vie comme dans les œuvres de l'art, on n'oublie pas les gens que l'on a une fois vus, va nous servir à reconnaître la main de Mathieu Le Nain dans un tableau qui a été très admiré, qui est digne de l'être, et dont l'auteur s'est jusqu'ici dérobé aux recherches, qui même a été ballotté d'une école à l'autre, ne trouvant où se fixer. *Une Chambre de Rhétorique*, tel est le titre sous lequel il est connu ; on veut dire par là que cette réunion de gentilshommes, amateurs de musique, savants, humanistes,

1. Dans le *Repas* de la collection La Caze, le paysan qui a les mains jointes sur ses genoux et qui a un regard si recueilli n'est pas placé exactement de profil, mais il s'en faut de peu, et ce peu, qui est ce qu'on pourrait apercevoir de l'autre œil, est dévoré par l'ombre. Il en est de même de Vulcain dans *Vénus à la forge de Vulcain*.

2. Ce jeune homme, c'est celui dont on aperçoit le profil à moitié coupé par le cadre, à droite, dans la *Fête du vin*. D'autres regards de profil seraient à citer, par exemple dans les *Joueurs de trictrac* (coll. du comte de Seyssel). Déjà les tableautins de l'archaïque Antoine montrent des signes de ce don. Voyez, au Louvre (*Portraits dans un intérieur*), le petit flûtiste de profil — et, derrière lui, le personnage à moustache et à royale, au gros œil saillant, — le même qui est debout dans le tableau de l'*Atelier* et qui pourrait bien être Antoine (Valabrègue, *op. cit.*, p. 64) ; voyez aussi le même jeune garçon jouant du flageolet dans la *Danse d'enfants* de l'ancienne collection Charles Butler.

fait penser à ces associations littéraires et scientifiques, à ces sortes d'académies bourgeoises qui portaient ce nom en Hollande.

Le tableau parut en 1875 à la vente Auguiot ; le catalogue lui donnait pour auteur « le peintre hollandais van Elster » et pour titre *La Réunion de savants*. Champfleury eut l'intuition qu'il était des Le Nain et déclara sa découverte dans la *Chronique des Arts*<sup>1</sup>. Cette opinion fut adoptée par M<sup>me</sup> Kestner, qui s'était fait adjuger la toile à la vente. Elle fut soutenue ensuite très brillamment par M. Maurice Hamel en 1887, dans un article sur *L'Exposition de tableaux de maîtres anciens au profit des inondés du Midi*<sup>2</sup>, exposition où figurait la même toile, prêtée par M<sup>me</sup> Kestner et intitulée alors *Assemblée de notables*. Mais, à mesure que le temps passait, la critique se montrait de moins en moins favorable à cette attribution. Si bien que le Louvre, ayant acquis le tableau en 1892, peu après la mort de M<sup>me</sup> Kestner, le plaça dans les salles réservées à la Hollande. Il y est encore, non sous l'invocation du problématique Van Elster, qui n'a laissé aucune trace dans la mémoire des hommes et qui paraît bien n'avoir jamais existé, mais sous l'étiquette plus prudente : « École hollandaise »<sup>3</sup>. Des deux meilleurs et plus récents critiques qui se sont occupés des Le Nain, l'un, Valabrègue, en 1904, se croit encore tenu de mentionner l'hypothèse de Champfleury, mais pour en signaler la témérité, l'autre, sir Robert Witt, six ans plus tard, se juge dispensé de faire même allusion au litige.

Cependant, le tableau rencontrait un accueil étrange. C'étaient les Français, parce qu'ils avaient délibérément écarté l'attribution aux Le Nain, qui ne voulaient pas qu'il fût français. Mais aucun expert hollandais ne l'admettait pour un produit de sa Hollande. Il ne reconnaissait ni ses concitoyens, ni leur art, dans ce qu'il y a ici de sérieux et d'élégant à la fois, d'un peu tendu pourtant : ce sont, pensait-il, gens de France, plutôt que de Hollande, chez qui l'on voit cette attention concentrée dans les regards et cet air, aussi capable de réflexion que de commandement, que prend un homme qui va écrire et qui cherche le mot propre, ou qui ferme son livre après l'avoir consulté, ou qui, simplement, essaie la corde d'une mandoline. Et si les Français s'obstinaient dans leur refus, sous prétexte que l'exécution habile et sage leur paraissait plutôt hollandaise, c'est qu'alors le nom de Le Nain n'évoquait guère que les peintures rudes et austères de Louis, le *Repas de*

1. 6 mars 1875, p. 82.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. I, p. 252.

3. *Musée du Louvre, Catalogue des peintures*, t. III : Écoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise, par Louis Demonts, 1922. N° 2642 : *Une Chambre de Rhétorique*. Vers 1640. H. 1<sup>m</sup>16 ; l. 1<sup>m</sup>46. — Le rédacteur du catalogue Auguiot a-t-il mal compris et déformé un nom tel que Van Elst, ou Ver Elst, ou Van der Helst ?





RÉUNION D'AMATEURS  
PAR MATHIEU LE NAIN  
(Musée du Louvre.)





la collection La Caze, la *Charrette*, la *Forge*; on oubliait Mathieu, peu de connaisseurs avaient vu le *Corps de garde* Pourtalès, et on ignorait les tableaux du même genre que possédait l'Angleterre.

Une remarque qui n'avait pas été faite jusqu'ici permet de trancher la question, d'ajouter une pièce importante à l'œuvre des Le Nain et de donner ainsi raison aux inspirations du goût et de l'instinct contre le doute scientifique des érudits. Le personnage central de la composition, l'homme au visage bouffi, au teint pâle, aux cheveux noirs crépés, qui nous regarde de face, d'un air quelque peu incommode, un bras enveloppé dans un pli de son manteau, est le même qui occupe une place analogue dans le *Corps de garde*. Si, dans le tableau de l'ancienne galerie Pourtalès, il a son chapeau en tête et montre une humeur moins sévère, c'est qu'on ne préside pas une assemblée de fumeurs après boire comme une grave réunion de savants et d'amateurs. Il a ôté son chapeau, mais il n'a changé ni sa coupe de barbe, ni les traits de son visage. Aucun doute n'est possible. Le Louvre, qui pouvait se croire entièrement dépourvu sur ce point, possède désormais une des meilleures œuvres de Mathieu Le Nain, non indigne de prendre rang tout de suite après le célèbre *Corps de garde* Pourtalès.

Ce thème des réunions de portraits, l'aîné, l'ancien de la famille, qui fut sans doute le maître de Mathieu, déjà le traitait à sa manière, non sans agrément. Mais entre les tableautins d'Antoine et le *Corps de garde* ou la soi-disant *Chambre de Rhétorique*, devenue *Une Réunion d'amateurs*<sup>1</sup>, les rapports sont seulement ceux d'une affinité naturelle entre deux artistes qui sont frères, tout en n'appartenant pas à la même génération.

Il y a, en revanche, des cas où l'on croit sentir, sinon la collaboration effective, du moins l'influence spirituelle et prépondérante du plus grand des Les Nain, Louis. C'est ainsi que j'expliquerais plusieurs œuvres qui ne sont pas des moindres parmi les productions de l'atelier Le Nain et pour lesquelles on hésite à prononcer une attribution exclusive à Louis ou à Mathieu. Je pense particulièrement à deux toiles fort importantes, qui sont depuis peu connues : *Vénus dans la forge de Vulcain* et *La Fête du vin*<sup>2</sup>.

Dans la belle et curieuse toile acquise par le Musée de Reims, l'esprit vient de Louis, mais la main n'est pas celle de l'homme qui a peint, vers le même temps, le *Repas* de la collection La Caze et la *Famille de paysans*. L'auteur de ces austères chefs-d'œuvre a du génie, un génie simple et puissant, mais il n'a pas l'adresse, le pinceau coulant dont on observe les effets, d'ailleurs fort agréables, dans la *Vénus* de Reims. La palette, aussi, est diffé-

1. Il vaut mieux, en effet, renoncer à un nom qui avait l'avantage de piquer la curiosité, mais qui a toujours été assez arbitraire et qui, en tout cas, n'a de sens qu'aux Pays-Bas.

2. Reproduites dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, t. I, p. 130 et 133.

rente. Rien des tons crayeux, des blancs purs, des chairs blafardes qui caractérisent Louis. L'idée de représenter Vénus nue, fût-elle seulement une belle et saine et douce paysanne, et, nu aussi, son fils l'Amour, ne fût-il qu'un joli enfant blond aux yeux bleus, semble bien contraire aux habitudes de Louis Le Nain. Il n'y a pas, je crois, dans une seule œuvre certaine de Louis un brillant manteau de pourpre comme celui de Vénus ni des carnations roses et fraîches comme celles du petit enfant Amour et de sa mère elle-même. Mais voyez les simples mortels qui se mêlent aux dieux de la mythologie, voyez les deux jeunes gens qui, dans le fond du tableau, sont éclairés par la flamme de la forge : bien que l'un d'eux ressemble beaucoup au maréchal-ferrant du Louvre, ils sont plus élégants que les personnages habituels des scènes rustiques ; ils font plutôt penser aux jeunes gentils-hommes que Mathieu nous montre dans ses réunions de portraits. Les accessoires mêmes, tels que l'armure qui est à terre aux pieds de Vulcain, ne sont pas peints avec ce patient amour de l'humble vérité qui fait que certains ustensiles de cuisine dans la *Famille de paysans* sont dignes d'être comparés aux plus belles natures mortes de Chardin.

Faut-il aller plus loin et se demander si la *Forge* du Louvre, elle aussi, ne serait pas le fruit du même concours de forces : une œuvre de Mathieu sous l'influence de Louis ? Serait-il plausible, en effet, de séparer la *Forge* mythologique de Reims de la *Forge* sans mythologie du Louvre ? Et, dans cette *Forge* du Louvre, n'observe-t-on pas quelques signes d'une main plus souple et d'une couleur moins austère, à laquelle participent des rouges qui ne sont pas sans analogie avec la draperie de la Vénus de Reims ? Mais la composition, comme l'air des visages, porte la marque de Louis et non de Mathieu ; parti pris de lignes verticales, figures s'isolant les unes des autres comme pour ne rien perdre de leur pouvoir personnel, et cette roideur et cette naïveté qui se transforment, comme le dirait Sainte-Beuve, en un moyen d'exprimer la paix domestique, la bonté, l'intelligence, les plus belles et les plus modestes vertus. Il faut, je crois, laisser à Louis la *Forge* du Louvre et donner à Mathieu la *Forge* de Reims et ce partage fait mesurer exactement les rapports des deux frères. C'est sans doute parce qu'il a vu et admiré la *Forge* rustique de Louis que Mathieu a eu l'idée de peindre sa *Forge* mythologique, et son admiration lui a permis de retenir quelque chose de l'esprit simple et grand qui anime l'œuvre de son frère. De ce qu'il a reçu et de ce qu'il a tiré de lui-même il a composé un amalgame plein de force et d'agrément dont le mérite doit lui appartenir.

La *Fête du vin* suggère les mêmes remarques et les mêmes conclusions. Cette composition en forme de frise mêle avec adresse les éléments rustiques et les éléments mondains. L'influence de Louis y est évidente. C'est Louis



qui a donné l'exemple de poser des figures rustiques dans un paysage. Mais le paysage est réduit à une bande de terrain et à un vaste fond de ciel, de couleur plombée et d'aspect conventionnel. Quelle différence avec la campagne claire et vraie de la *Charrette* ou du tableau de la collection Ionides ! Si les gentilshommes sont bien les frères de ces « personnes de distinction » que Mathieu aime à réunir dans ses tableaux, les paysans, malgré la lourdeur de leur pas cadencé et l'exactitude pittoresque de leur accoutrement, n'ont pas l'accent de vérité et de gravité qui nous touche dans les images que Louis nous a données des mêmes bonnes gens. L'un des modèles ordinaires de Louis a posé pour le paysan qui lève son verre, et cela ne fait que mieux paraître que ce n'est pas Louis qui a tenu le pinceau.

Ce modèle se retrouve aussi dans la *Crèche* du Louvre sous le nom de saint Joseph. Mais, en dépit d'une certaine facilité de composition et de facture qui pourrait prêter au doute, la vérité rustique des figures, aussi bien que le coloris, où l'on observe les gris brun et les tons crayeux caractéristiques, nous incline à maintenir le nom de Louis sur cette grande toile.

Un détail nous permet de prendre sur le fait, entre Louis et Mathieu, une curieuse forme de collaboration, et cette pratique est précisément celle qui nous paraissait si invraisemblable, quand Mariette nous disait qu'« il ne sortait guère de tableaux



Cliché du Service phot. des Beaux-Arts.

LA CRÈCHE, PAR LOUIS LE NAIN

(Musée du Louvre.)

de leur atelier où tous d'eux n'eussent mis la main ». En même temps, ce détail peut, s'il en est besoin, servir de preuve supplémentaire pour l'attribution aux Le Nain de la soi-disant *Chambre de Rhétorique*. Dans ce tableau et dans le *Corps de garde* Pourtalès, deux figures, ou plutôt deux têtes, s'isolent un peu de leur entourage, montrant une autre gamme de couleurs et une touche différente: c'est, d'une part, l'homme au visage pâle et à la barbiche noire qui préside l'assemblée des amateurs; d'autre part, le jeune homme au profil noble, au grand œil étonné, qui est debout à droite dans le *Corps de garde*. Les deux têtes sont peintes presque en grisaille, dans des tons bruns à peine relevés de quelques glacis, tandis que l'exécution en pleine pâte, avec de larges coulées de pinceau est la règle pour les autres figures, surtout celles du *Corps de garde*, le tableau de la galerie Pourtalès étant plus que tout autre celui, étant même peut-être le seul, où se marque la recherche d'une facture brillante à la napolitaine ou à l'instar de Valentin<sup>1</sup>. En d'autres termes, ces deux têtes sont faites comme celles du *Repas* La Caze ou de la *Famille de paysans*. Elles sont de la main de Louis, ce qui n'empêche pas que Mathieu ne soit légitimement l'auteur du tableau. On se rappelle le mot de Sauval sur le talent particulier des Le Nain à « faire des têtes ». Même dans leurs tableaux d'église, « toutes les têtes étaient d'après nature, si belles et si proprement appliquées au sujet qu'il ne se peut mieux ». C'étaient, en somme, des portraits. On conçoit que l'un des frères, quand un modèle lui plaisait particulièrement, eût la fantaisie de reproduire ses traits dans la composition déjà arrêtée, à la place laissée en blanc, et d'introduire un morceau de sa main dans un tableau dont la conception, l'esprit et l'ordonnance appartenaient à un autre.

\*  
\* \*

La plupart des œuvres qui viennent d'être attribuées, soit avec certitude, soit avec vraisemblance, à Mathieu, nous n'avons aucun motif de les croire postérieures à la mort des deux frères aînés. *Vénus dans la forge de Vulcain* est de 1641. La *Réunion d'amateurs* (ex-*Chambre de Rhétorique*) ne peut qu'être très voisine du *Corps de garde*, lequel porte la date de 1643. Est-il possible, en l'absence d'une pièce authentiquement datée, de se faire quelque

1. Un des Le Nain était surnommé « le Romain ». Est-ce Louis, comme on a paru le croire au XVIII<sup>e</sup> siècle, et ce surnom faisait-il allusion à un séjour plus ou moins prolongé en Italie? Nous ne voyons rien de « romain », ni même d'italien, à un degré quelconque, dans l'œuvre personnelle de Louis. Est-ce par erreur que les experts du XVIII<sup>e</sup> siècle ont attribué à Louis, plus connu d'eux, un surnom qui revenait à Mathieu? Ce sont des questions qui demeurent très obscures.



idée de la carrière de Mathieu, après que la mort d'Antoine et de Louis, en 1648, l'eut laissé seul possesseur de la signature : « *Le Nain fecit* »<sup>1</sup>. Plusieurs critiques, frappés de ne voir aucune peinture se rapportant à cette longue période, ont supposé que Mathieu, pour des raisons que personne ne peut dire, aurait cessé de peindre et même se serait retiré à Laon ou dans sa terre de la Jumelle. Cependant deux documents découverts par Jules Guiffrey<sup>1</sup> prouvent qu'il n'avait, en tout cas, pas rompu tout rapport avec Paris, puisque, en 1667 et en 1671, des sentences arbitrales concernent une maison qu'il possédait rue du Grenier-Saint-Lazare, à l'enseigne de la Chasse royale. D'autre part, selon le chanoine L'Eleu, « le 13 de septembre 1662, il obtint lettres de *committimus* en qualité de peintre de l'Académie Royale de Peinture ». L'Académie donna, en effet, cette année-là, une sorte de nouvelle investiture à ses membres. Le fait que Mathieu Le Nain n'est pas exclu de cette mesure semble indiquer que ses confrères n'avaient pas renoncé à le tenir pour un peintre, en posture d'exercer son art.

Dans la collection de M. le comte de Seyssel, à Turin, se trouvent sept tableaux qui sont, en vertu d'une tradition assez ancienne, attribués aux Le Nain<sup>2</sup>. Trois d'entre eux, *Le Repas de famille*<sup>3</sup>, *Les Joueurs de trictrac*<sup>4</sup> et *Scène d'intérieur*, sont, à mon avis, des œuvres incontestables de Mathieu, de la même série que les réunions de portraits où il a excellé. Dans l'un des joueurs de trictrac on reconnaît, j'ai eu déjà l'occasion de le dire, le modèle du portrait qui appartient au Musée du Puy. Les quatre autres tableaux nous font comprendre que des doutes aient été exprimés sur l'ensemble de la collection. Dans ceux qui représentent des milieux mondains ou bourgeois, *La Leçon de danse*<sup>5</sup> et *Danse d'enfants*, on trouve une élégance facile, même un peu molle. Les sujets rustiques paraissent dans les deux derniers : *Scène de vendange*<sup>6</sup> et *Danse d'enfants au village*. Ce sont ceux dont le style convenu nous étonne le plus : on y croit voir déjà l'annonce des fausses paysanneries du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cependant les toiles sont de dimension identique<sup>7</sup>. Comment

1. *Loc. cit.*, p. 293-295. En octobre et en novembre 1649, Mathieu est cité dans les procès-verbaux de l'Académie (Valabrègue, *op. cit.*, p. 22-23). Après, on ne trouve plus mention de son nom.

2. Ils avaient été signalés à Champfleury par Léon Lagrange. Ils proviennent de l'héritage du comte Ottone Ponte di Scarnafigi, ambassadeur de Sardaigne auprès du Roi de France, mort à Paris en 1788.

3. Repr. dans Valabrègue, *op. cit.*, p. 113. On connaît de cette composition au moins deux exemplaires, dont l'un a fait partie, au XVIII<sup>e</sup> siècle, de la collection Poullain et a été gravé.

4. Repr. dans Valabrègue, *op. cit.*, p. 121.

5. Reprod. dans Valabrègue, *op. cit.*, p. 129.

6. Reprod. dans Valabrègue, *op. cit.*, p. 145.

7. H. 0<sup>m</sup>95 ; l. 1<sup>m</sup>20.

rejeter les unes en acceptant les autres ? D'ailleurs, les types des personnages sont bien français et le peintre aussi<sup>1</sup>. Si l'on élimine le nom des Le Nain, quel autre nom voudra-t-on proposer ?

D'autre part, il y a dans des collections publiques ou privées des tableaux rustiques, traditionnellement attribués aux Le Nain, mais dont l'attribution aux peintres laonnois nous semble aujourd'hui inadmissible. La *Fête bachique* et les *Tendres aveux de la laitière*<sup>2</sup>, qui appartiennent au comte de Lonsdale, à Lowther Castle, ont été gravés au XVIII<sup>e</sup> siècle par Daullé. La composition, d'un accent plus moderne, en lignes onduleuses et agitées, la vulgarité des types et des gestes, sont aussi étrangères que possible à l'art grave et décent des Le Nain. Les titres que je viens de citer, le second surtout, suffiraient presque à dénoncer l'erreur des anciens experts<sup>3</sup>. D'autres tableaux, plus évidemment dérivés du répertoire des Le Nain, et qui sont, en effet, depuis longtemps sous leur nom, nous paraissent encore plus indignes, par leur médiocre facture et leur banale sentimentalité, de l'idée que nous sommes aujourd'hui en droit de nous faire de nos peintres laonnois. Le Louvre en possède deux : *Le Repas villageois*<sup>4</sup> et *L'Abreuvoir*, qui, peints sur des toiles de même dimension<sup>5</sup>, semblent destinés à se faire pendant en dessus de portes. Le choix des sujets et même une certaine coloration crayeuse ont pu faire illusion, quand on connaissait mal l'œuvre authentique des Le Nain. Nous devons être plus sévères. Aucun des frères Le Nain n'a mis un coup de pinceau sur les deux tristes toiles du Louvre ni sur celles qui leur ressemblent. Elles prouvent, tout au plus, qu'à un moment donné, le succès des Le Nain fut assez grand pour qu'une imitation, même grossière, de leurs œuvres répondit à un désir du public.

Quant aux tableaux de M. le comte de Seyssel, ne dateraient-ils pas d'une époque où Mathieu, n'ayant plus pour guides et inspirateurs ses aînés et particulièrement son frère Louis, se serait abandonné sans contrepoids à sa trop grande facilité ? Dans les réunions de portraits qui sortent plus directement de son fonds personnel, il garde encore de la force et de l'accent, — les *Joueurs de trictrac* n'étant nullement au-dessous des meilleurs tableaux du même genre que rassemblait l'exposition du Burlington Club, — tandis qu'il s'affaiblit déjà dans les scènes rustiques, pour lesquelles il avait besoin d'être soutenu par le génie de Louis. Plus tard, peut-être a-t-il fait, ou laissé sortir de son

1. Valabrègue, *op. cit.*, p. 124.

2. Repr. dans Valabrègue, *op. cit.*, p. 97 et 105.

3. Il est vrai que les titres peuvent être de l'invention de Daullé. Mais ils sont bien d'accord avec l'esprit de la peinture. Daullé, d'ailleurs, a souvent gravé des tableaux sous des attributions fausses.

4. N<sup>o</sup> 541.

5. H. 0<sup>m</sup>91 ; l. 1<sup>m</sup>17. Au Louvre depuis la Révolution.



atelier, sous la signature toujours unique « *Le Nain fecit* », des ouvrages encore plus gâtés par la mollesse et la convention, et ainsi serait-il, dans une certaine mesure, responsable des mauvaises paysanneries sans style ni vérité du *Repas villageois* et de l'*Abreuvoir*.

Le tableau du Musée de Laon qu'on appelle *Une famille campagnarde*<sup>1</sup> peut donner une idée de cette étape entre les chefs-d'œuvre des Le Nain et les produits des barbouilleurs parés du signe de leur atelier. Il est certes très supérieur à ceux-ci, et il est probablement de Mathieu Le Nain, car le maître du logis est le même vieil homme à large et longue barbe qui figure dans un des tableaux de Mathieu que l'on a vus à l'exposition du Burlington Club : *Les Voyageurs à l'auberge*. Il est même supérieur à la *Scène de vendange* de la collection de Seyssel. Cependant l'adoucissement des types, une décoloration générale qui ne retient presque plus rien des graves effets de lumière et d'ombre naguère aimés par Louis et par Mathieu lui-même, sont les indices qui font prévoir une si détestable descendance.

Il y a au Louvre, en dehors du portrait de *Henri II de Montmorency* et des deux mauvaises toiles de *L'Abreuvoir* et du *Repas villageois*, trois tableaux qui ne doivent pas rester sous le nom des Le Nain : la *Procession dans l'intérieur d'une église*, un *Portrait de jeune garçon* et le *Reniement de saint Pierre*. La *Procession dans l'intérieur d'une église*<sup>2</sup> est une excellente peinture. L'évêque et ses assistants sont des portraits fort vivants et leurs habits pontificaux sont peints avec une grande richesse de coloris. On a pensé aux petites réunions de portraits d'Antoine Le Nain qui, comme notre *Procession*, sont pour la plupart peintes sur cuivre. Mais ici la technique et l'esprit sont flamands. L'auteur doit être un Flamand établi en France, tel que François Pourbus<sup>3</sup>. Un rapprochement, qui m'est suggéré par M. Louis Demonts, avec un portrait de Philippe de Champagne appartenant au Musée de Gand permet d'identifier l'évêque : c'est Pierre Camus, évêque de Belley.

Le petit *Portrait de jeune garçon* qui a été acquis en 1909 est une jolie peinture, d'une exécution sage et facile, tout à fait conforme à la pratique hollandaise. Le type ni l'expression du visage n'ont rien qui rappelle Le Nain ni même qui soit spécifiquement français. Tandis que la prétendue *Chambre de Rhétorique* quittera les petits cabinets hollandais du Louvre pour

1. Acheté en 1855 par l'entremise de Champfleury. Reprod. dans Valabrègue, *op. cit.*, p. 29.

2. N° 544. H. 0<sup>m</sup>34 ; l. 0<sup>m</sup>95.

3. Voir la grande ressemblance avec le *Portrait de Guillaume du Vair*, par François Pourbus, qui est au Louvre, dans la même salle. La *Procession*, qui est entrée dans nos collections nationales avec les saisies d'émigrés et qui a fait partie de la galerie du bailli de Breteuil, était attribuée au xviii<sup>e</sup> siècle à Pourbus le jeune.

prendre une place d'honneur au milieu des œuvres des frères Le Nain, par un juste retour, le *Portrait de jeune garçon* devra faire le chemin inverse. Il y a dans ces petits cabinets hollandais un portrait d'Antoine Palamedes qui n'est pas sans affinité avec celui-ci<sup>1</sup>. Je serais plutôt tenté de prononcer, à titre au moins d'indication, le nom de Michiel Sweerts<sup>2</sup>, en considération de plusieurs portraits exécutés par ce peintre, par exemple celui d'un jeune homme à longs cheveux blonds qui appartient au Musée de Stuttgart<sup>3</sup>.

Lorsque le *Reniement de saint Pierre*<sup>4</sup> entra au Louvre en 1870, par l'effet d'un legs, il était attribué aux Le Nain. Malgré des doutes exprimés à diverses reprises, l'attribution ne fut pas officiellement abandonnée. On croyait voir dans ce tableau un effet de lumière semblable à celui du *Corps de garde* Pourtalès, les figures étant éclairées, à la manière de Honthorst, par une chandelle placée au centre de la scène. Mais le dessin et le type des figures, la technique du pinceau, la couleur, la conception, tout aurait dû faire écarter le souvenir des Le Nain. L'auteur du *Reniement de saint Pierre* est connu aujourd'hui, grâce, d'une part, à un article de M. Hermann Voss<sup>5</sup> et, d'autre part, à une note toute récente de M. Louis Demonts<sup>6</sup>. C'est Georges du Ménil de la Tour, de qui l'on possède deux tableaux signés au Musée de Nantes et à qui doivent être attribués le *Nouveau-né* du Musée de Rennes et un tableau du Musée de Rouen mis sous le nom de Honthorst.

Après un essai de classement où j'espère qu'à côté d'hypothèses plausibles on trouvera quelques certitudes, éliminer de l'atelier des Le Nain des peintures qui y avaient été indûment introduites, n'est-ce pas la meilleure manière de servir la cause de nos peintres laonnois et de contribuer à la connaissance d'une œuvre qui est une des créations les plus originales de l'esprit français ?

PAUL JAMOT

1. N° 2515<sup>A</sup>. Le rapprochement serait plus plausible encore avec un *Portrait de jeune garçon* qui est au Musée de Berlin (*Catalogue*, n° 758<sup>B</sup>).

2. Amsterdam, 1615-1656.

3. W. Martin, *Michiel Sweerts als schilder (Oud Holland*, 1907, p. 133-156).

4. N° 547. Toile. H. 0<sup>m</sup>97 ; l. 1<sup>m</sup>52.

5. *Archiv für Kunstwissenschaft*, 1915, livr. III-IV.

6. *Chronique des Arts*, 30 avril 1922, p. 60.



CELESTINO CELESTINI

---



N ignore en France, d'une façon assez générale, l'effort poursuivi en Italie depuis plusieurs années du côté du « blanc et noir », et plus particulièrement de la gravure, gravure sur bois et eau-forte. Pour chacune de ces deux techniques, il y a eu une coordination remarquable des efforts, qui s'impose à l'attention. L'Italie possède dans ces arts que l'on peut dire *typographiques*, et qui ont longtemps servi à l'illustration du livre ou à la composition d'albums de documents, une

longue tradition. De jeunes artistes se sont efforcés de reprendre ces traditions, sans perdre d'autre part le contact avec le sentiment moderne.

Je voudrais aujourd'hui faire connaître l'artiste qui doit être considéré comme le promoteur du renouveau de l'eau-forte, M. Celestino Celestini. Uniquement consacré lui-même à cet art, qu'il sert avec une fougueuse passion d'exécutant, il a créé à l'Académie des Beaux-Arts de Florence une école de gravure qui a été en Italie le premier foyer où les jeunes enthousiasmes se sont réchauffés, où s'est instruit et constitué le premier groupement des nouveaux aquafortistes. Il s'impose lui-même déjà par un œuvre remarquable, où se fait jour un tempérament d'une personnalité puissante, un sentiment singulièrement intense.

Celestino Celestini est né en 1882 dans une petite ville d'Ombrie. C'est son Ombrie natale qui l'a, peut-on dire, formé et modelé, à l'image du sol

lui-même et selon la conformité des caractères indigènes. Il lui doit sa nature sévère, concentrée, parfois violente. Il faut y ajouter l'influence du milieu familial, l'étroite atmosphère assombrie par des revers de fortune, les habitudes religieuses allant jusqu'à une sorte de mysticisme, et aussi la fierté et la dignité des vieilles traditions, entretenues en même temps que le goût des choses intellectuelles. Son père, simple artisan, ne cessait de cultiver chez ses enfants le respect et le souvenir de l'antique famille déchue.

Il entre dans la formation de notre artiste un déterminisme psychologique qui aurait très particulièrement attiré un Rodenbach : cette communion secrète entre l'être humain et le cadre où il vit ; l'enfant, puis l'adolescent, se pénétrant inconsciemment de ces sentiments obscurs qui se dégagent de la terre et des pierres, arrivant à s'identifier avec elles, à en réaliser l'expression véridique.

Déjà dans sa petite ville, le jeune homme prend des leçons de dessin d'un professeur de l'endroit, mais il est surtout influencé par les camarades qui étudiaient au dehors. Lui-même arrive à Florence en 1904 pour compléter ses études. Il a gardé, de cette époque, une reconnaissance toute spéciale au critique Magherini-Graziani, dont l'amitié vigilante l'a encouragé, dirigé, soutenu, lui isolé et aisément farouche. Dès le début de 1905, il entre dans l'atelier du peintre Giovanni Fattori.

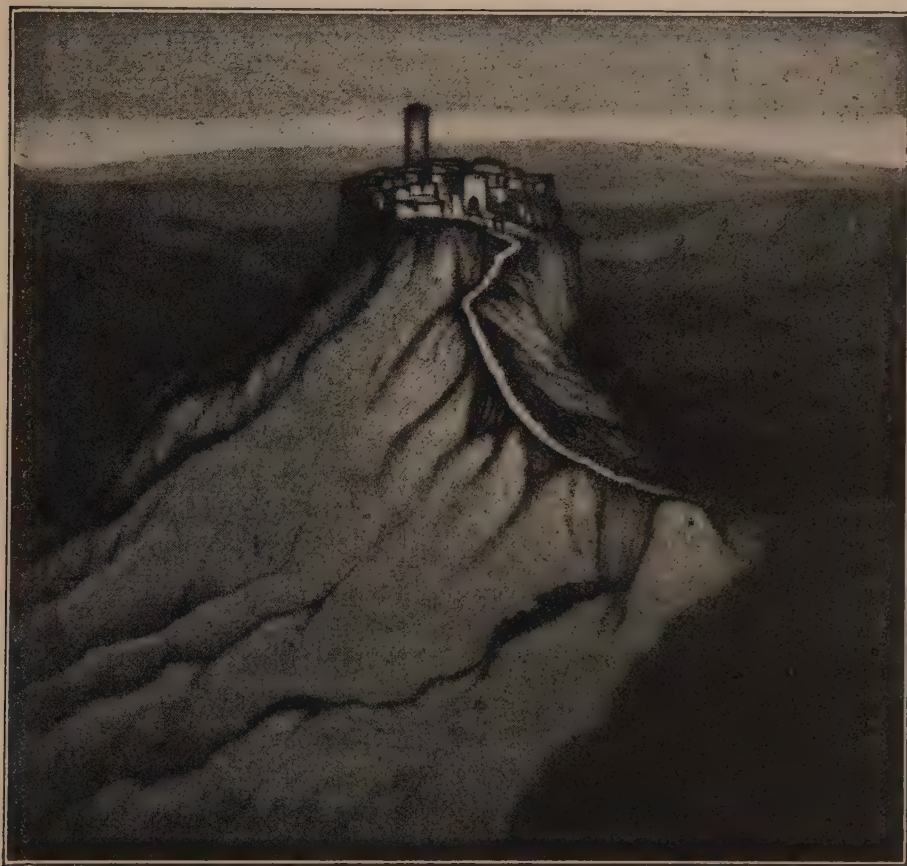
Fattori, dont la réputation ne cesse de grandir en Italie, était déjà considéré comme un maître par la jeune école italienne. On peut regretter que son œuvre robuste, qui est celui d'un peintre de forte trempe, d'un tempérament synthétique — paysages toscans, scènes rustiques et tableaux militaires, — ne soit pas mieux connu en France. Il appartient à ce groupe de peintres toscans qui se baptisèrent eux-mêmes les *macchiaioli* (c'est l'équivalent de notre terme de « tachistes »), et qui, dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, en conformité de tendances avec nos peintres français, et non sans influences françaises, ont cherché, par une méthode impressionniste, la vie de la lumière. Fattori et Signorini, tous deux disparus aujourd'hui, sont les deux noms les plus représentatifs de ce groupe.

M. Celestini trouva en Fattori un maître exigeant, parfois dur dans ses appréciations, mais sincère, très pénétré de la dignité de l'art, de cet art qu'il poursuivait lui-même loin du public et du succès, et qui voulait tirer de son élève tout ce qu'il était capable de donner. A l'école de Fattori, Celestini fut déjà attiré par le « blanc et noir ». Fattori lui-même, ainsi que Signorini, s'était intéressé à l'eau-forte et il a laissé quelques vigoureuses études à la pointe, qui entretiennent à ce moment-là la tradition italienne, en même temps que les planches de Mosé Bianchi, d'A. de Nittis et de quelques autres, conçues dans un caractère différent. En dehors de l'atelier, M. Celestini com-



plète son éducation artistique par une étude ardente dans les bibliothèques.

Après la mort de Fattori (1908), le jeune artiste quitte Florence où il ne reviendra qu'en 1912, et va habiter Pérouse, dans la famille de sa mère. C'est durant cette retraite ombrienne que M. Celestini achève de se former et que se détermine tout à fait sa prédilection d'artiste, la tournure de son talent et de son inspiration. Non seulement cette inspiration le porte à une



CIVITA DI BAGNOREA  
EAU-FORTE ORIGINALE DE M. C. CELESTINI

expression concentrée et à un sentiment véhément, mais elle lui communique un besoin d'action et de propagande. Cette œuvre se double d'un apostolat.

En effet, une école de gravure est fondée en mars 1912 à l'Académie des Beaux-Arts de Florence par Carlo Raffaelli, avec le concours du peintre Lodovico Tommasi. Il s'agissait de reprendre, dans la technique de l'eau-forte, la tradition interrompue de Fattori et de Signorini. Cette intéressante initiative reçut immédiatement l'appui chaleureux du directeur de l'Aca-

démie, qui était alors le peintre Francesco Gioli, beau tempérament d'artiste, se rattachant lui-même au groupe des *macchiaioli*, et dont l'œuvre considérable garde l'empreinte juste et savoureuse de la campagne toscane<sup>1</sup>. Raffaelli, déjà malade, meurt quelques mois à peine après la fondation de l'école, en pleine période de constitution : c'est M. Celestini qui reprend, peut-on dire, le flambeau, et qui depuis, avec la seule interruption de la guerre et des devoirs militaires, n'a cessé de se dépenser, avec enthousiasme et désintéressement, pour instruire un nombre important d'élèves dans toutes les recettes et les pratiques délicates de la gravure à l'eau-forte et de ses dérivés. Nous savons, nous aussi, en France, ce que peut représenter une semblable tâche, où tout est à créer, et qui ne peut s'exercer sans sacrifices volontaires, en dehors d'un patronage officiel bien effectif.

Telle fut cependant l'ardeur du maître et des élèves, que l'école démontra sa vitalité dès 1913, par une petite exposition des travaux de l'atelier, et j'ai eu moi-même alors l'occasion de signaler déjà cet effort à l'attention du public français<sup>2</sup>. Elle participa encore brillamment l'année suivante à l'exposition de Blanc et Noir organisée par la Société des Beaux-Arts de Florence<sup>3</sup>. L'an dernier encore, au moment de la clôture des cours, une exposition de l'atelier, à l'Académie, a repris les traditions d'avant-guerre et groupé des tempéraments divers et intéressants, dont le maître cherche à favoriser le développement sans leur imposer une formule.

Et pourtant, le tempérament personnel, l'affirmation voulue d'un sentiment, la recherche d'un caractère déterminé, ce n'est pas ce qui fait défaut à M. Celestini dans son œuvre propre.

L'artiste a toujours eu une conscience si élevée de ce qu'il voulait réaliser, et une telle opiniâtreté dans son effort, qu'il est à peu près impossible de le suivre dans sa période de formation et à travers ses premiers tâtonnements. Il a, en effet, détruit toutes ses premières planches. Nous ne pouvons donc juger de lui qu'arrivé à sa maturité, et il n'a voulu laisser de son talent qu'une idée pour ainsi dire définitive. Il a été très vite attiré exclusivement par l'évocation de ces vieilles villes de son pays, ces villes d'Ombrie perchées sur leurs montagnes, et pour cela même demeurées moins accessibles et comme en dehors du courant de la vie. Le caractère guerrier du Moyen âge, qui a présidé aux constructions encore subsistantes, sur les antiques fondations des cités étrusques, s'est conservé dans les pierres et chez les hommes. Ce ne sont point des marchés ouverts, des foyers d'industries :

1. Depuis que cette étude a été écrite, le peintre Francesco Gioli est mort à Florence.

2. Voir « Revue artistique », dans *France-Italie*, août 1913.

3. Voir *Revue d'Italie*, août 1914.



faites pour la lutte et pour la défense, ces villes ont gardé de leur isolement farouche et de leur méfiance.

Pérouse, Orvieto, Assise : c'est là surtout que M. Celestini trouve les motifs de ses planches. Il y ajoutera un peu plus tard quelques sites de Toscane, et



SANTA MARIA DEL PIANTO, A ORVIETO  
EAU-FORTE ORIGINALE DE M. C. CELESTINI

particulièrement de San Gimignano. Il se plaît à cette tristesse hautaine, héritée de tout un passé, et il s'attache de préférence au caractère humble et intime de ces pierres, à ce qui a abrité pendant des siècles la vie anonyme et populaire. La sévérité de style qui se dégage de toutes ses eaux-fortes nous entraîne évidemment à une conception bien éloignée de celle de ces « petites villes » présentées au tourisme moderne comme des lieux de villé-

giature demi-intellectuelles. Le site est grave, dépourvu de grâces souriantes et presque de verdure. Nous apercevons, à côté de la montée pierreuse du couvent de Saint-François à Pérouse, quelques cyprès, une masse d'arbres débordant de la corbeille des murs bas; c'est un exemple presque unique. De plus en plus, M. Celestini semble ne chercher que les pierres entassées par les hommes : les murs, resoudés par le temps, avec leurs déviations,



VUE D'ORVIETO

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. G. CELESTINI

leurs lèvres, leurs fissures; les toits et le réseau de leurs vieilles tuiles. Ce sont les pierres nues, dans leur double évocation de force et d'abandon, car il nous semble errer à travers des villes désertées. Aucune forme humaine ne se montre : toute une vie obscure est sans doute enfermée là derrière et se cache, réfugiée sous ces murs abrupts. Cette sorte de misanthropie est encore un caractère bien particulier de l'œuvre de M. Celestini.

Lorsque, par hasard, l'horizon s'agrandit, nous nous trouvons devant ce paysage fantastique, dont se serait avidement nourrie l'imagination d'un



Gustave Doré, et qui est bien pourtant un site très réel d'Ombrie : un bourg resserré, d'où pointe une tour, se dresse sur un piton isolé, au milieu d'ondulations sablonneuses se succédant jusqu'à l'horizon de montagnes. Pays étrange de cataclysmes, évocation lunaire, sans végétation, où il nous semble à peine reconnaître notre planète.

M. Celestini se complaît aux masses architecturales, et il ne craint pas d'en dégager, avec simplicité, le côté géométrique. Ces combinaisons de



PLACE A SAN GIMIGNANO  
EAU-FORTE ORIGINALE DE M. C. CELESTINI

volumes, juxtaposés peu à peu les uns aux autres et qui font toute la physionomie d'une ville, avec leurs brusques saillies, les puits d'ombre qui s'y creusent, les formes plus amples des monuments auxquels ils s'appuient : c'est là ce qu'expriment ses planches, avec une rare puissance. Ses vues récentes d'Orvieto et de Pérouse sont, à ce point de vue, particulièrement significatives. Ces blocs de constructions prennent la grandeur d'une Acropole.

La *Vue d'Orvieto*, spécialement exécutée pour la *Gazette* et qui enrichit la présente livraison, est une affirmation efficace de cette recherche et de ce

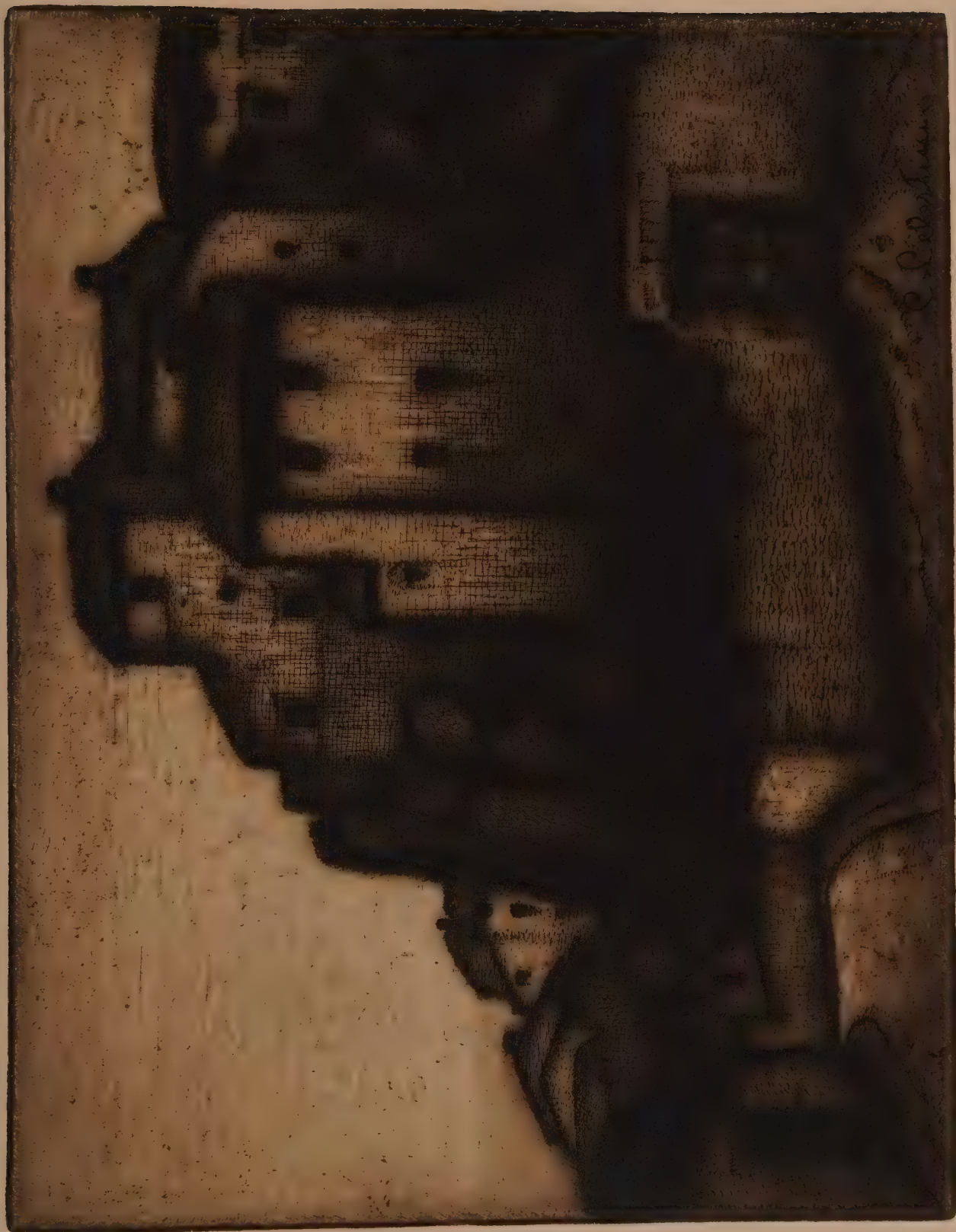
caractère. Les constructions s'érigent compactes et s'isolent, cramponnées au rocher, et de sombres masses de câpriens s'y attachent comme une toison. La technique très personnelle de l'artiste y est, en outre, pleinement en relief : ces valeurs qui restent si transparentes dans leur force et si délicatement graduées, et ce travail patient et comme *chenillé* qui plonge les formes dans l'atmosphère, en conservant pourtant toute la fermeté du dessin.

Les lourdes tours carrées de S. Gimignano, se dressant en faisceaux, lui ont procuré un effet particulier. Il en a tiré parti dans trois eaux-fortes, parmi les dernières qu'il ait exécutées. Dans l'une, la vue domine la ville, et une ruelle noyée d'ombre circule au milieu, plongeant la vie humaine dans une nuit infernale ; dans une autre, l'aspect farouche des hautes tours massives, des maisons muettes, est tempéré par le rayon de lumière que l'on voit au fond glisser sur la place. La troisième, de plus petites dimensions, nous donne comme une quintessence de l'art et du sentiment de M. Celestini. La géométrie des architectures, serrées les unes contre les autres, se dégage dans toute sa rigueur et son aridité ; mais la sévérité du style, la grandeur de l'évocation lui impriment un accent de puissance particulière. C'est un effet analogue qu'a cherché M. René Piot dans un décor des *Troyens*, constitué par les formes verticales des remparts et des tours.

Si l'on veut chercher des parentés artistiques à M. Celestini et le situer dans la lignée des aquafortistes, c'est le nom de Meryon qui s'imposera avant tous, pour le caractère de tristesse et d'énergie de son œuvre, et aussi pour la préoccupation presque exclusivement architecturale du sujet. Comme tous les maîtres de l'eau-forte, M. Celestini cherche la *couleur* dans le blanc et le noir. Avec la mise en page toujours très significative, ce sont les oppositions, le jeu des valeurs, qui font tout le drame de ces planches, et l'artiste sait faire vibrer par places les surfaces blanches des vieux murs éclairés. Il y a ici, non pas purement la transcription de l'observation sur nature, mais la part du souvenir qui synthétise et le dégagement de l'effet qui a frappé l'artiste ou qu'il imagine, et qu'il veut rendre. Ce travail cérébral est très important chez lui. Sur nature, il exécute presque des dessins au trait, où il retrouve la construction du motif ; les oppositions de valeurs sont à peine indiquées, parfois par de simples notes écrites. La mémoire visuelle très cultivée joue d'ailleurs un grand rôle chez notre graveur.

La vision et les qualités très personnelles de l'artiste n'enlèvent rien au sentiment de forte tradition qui se dégage de son œuvre et qui le rend digne de montrer la voie à ses élèves, avec la science et l'autorité d'un vrai maître. De nos jours, où de nouvelles pratiques de la gravure en taille-douce tendent à placer la plus grande partie des ressources et des effets de l'épreuve dans le tirage, dans la façon dont la planche est encrée et essuyée, M. Celestini









n'a pas été sans réagir contre les dangers de ce métier, qui risque de faire de chaque exemplaire un monotype. Il a voulu rétablir dans toute son intégrité et sa probité l'art de l'aquafortiste, qui fait exprimer par le jeu des tailles tout ce qu'il veut dire, en sorte qu'après lui ses cuivres garderont encore sa pensée et son sentiment. Il se réclame à cet égard des plus nobles traditions italiennes, — sans parler des traditions hollandaises, — et particulièrement de Piranesi, dont la fougue s'est fort bien accommodée des procédés classiques de la gravure, en dehors des recherches de cuisine.

Par ce classicisme même, M. Celestini a très vite imposé son école, si bien que son exemple a été suivi, et que d'autres écoles de gravure ont été bientôt fondées à Rome, à Venise et à Naples. Ces faits doivent être connus pour que l'on puisse se rendre compte de la portée qu'ont eue déjà cette œuvre et cette propagande d'apôtre.

Le dernier Salon d'Automne, où l'on a voulu faire une place à une importante série d'eaux-fortes de l'artiste, a permis de juger chez nous le caractère d'émouvante austérité qui se dégage de ces pages. M. Celestini a fait lui-même connaissance avec quelques-uns des sites de France. Il m'a été donné de voir de lui des dessins récemment exécutés en Bretagne, qui ont donné matière à de nouvelles eaux-fortes qu'on pourra prochainement apprécier à Paris. Nous y verrons l'impression qu'aura ressentie de notre pays ce graveur qui affirme déjà l'envergure d'un grand artiste et que je me félicite tout particulièrement d'avoir été le premier à faire connaître en France.

GUSTAVE SOULIER



VIRILLE MAISON A ASSISE  
DESSIN DE M. C. CELESTINI

## UN PORTRAIT DE MAX BUCHON PAR COURBET

---



ES lecteurs du très intéressant article que M. Ch. Léger consacrait, dans la livraison de décembre 1921 de la *Gazette des Beaux-Arts*, aux relations épistolaires de Victor Hugo, Courbet et Max Buchon, auront sans doute plaisir à voir ici le portrait en pied, par le maître d'Ornans, de l'auteur des *Poésies franc-comtoises* et des *Scènes franc-comtoises*, du collectionneur des *Noëls et chants populaires de la Franche-Comté* et des *Contes populaires de l'Allemagne*, du traducteur enfin des principaux ouvrages du rude Bernois Jérémias Gotthelf.

Ils me permettront en même temps de ranimer un souvenir d'enfance.

C'était en 1882 ou 1883. Mon père, par une après-midi de printemps, était venu me prendre à la sortie de l'école Monge où je poursuivais mes études : « L'ami Rochefort », me dit-il, « nous attend pour le dîner ; il veut ensuite nous mener au cirque. » Et gagnant les boulevards extérieurs par l'avenue de Villiers, nous nous acheminâmes gaiement côte à côte. Rochefort, si je me souviens bien, habitait alors rue des Martyrs ou non loin de la rue des Martyrs, et dans le voisinage du cirque Medrano. Un peu avant d'arriver à la place Clichy, du côté gauche du boulevard, l'étalage d'une boutique de bric-à-brac débordait sur le trottoir ; une toile roulée y répandait un ruban de peinture, encadré par la bordure où s'espaçaient les traces rouillées des clous qui l'avaient fixée au châssis.

Dans cette bande peinte on ne voyait que deux pieds qui me semblaient à peine esquissés.

Mon père s'arrêta, les contempla longuement, et finit par murmurer : « C'est de Courbet ! » Il entra dans la boutique, demanda au marchand de lui montrer la toile. Celui-ci, levant les bras, la déroula d'un coup, dressant devant nous une figure d'homme, debout, de grandeur naturelle. Tout gamin que j'étais, je fus frappé de sa ressemblance avec Clemenceau que nous rencontrions alors chez Henri Rochefort.



Depuis, j'ai souvent revu ce portrait. Il est comme chaud et frémissant de vie. Il date de ce moment où Courbet n'avait pas encore pris l'habitude, si funeste à tant de ses tableaux, de les peindre sur un enduit de bitume ; toutes les ombres en sont transparentes ; on le dirait modelé dans l'atmosphère mordorée du fond. Mon père, quelques années auparavant, à Genève, avait vécu dans l'intimité de Courbet qui venait travailler dans son atelier. Bien que l'œuvre ne fût pas signée et qu'elle différât beaucoup des paysages établis au couteau à palette et fortement empâtés auxquels Courbet devait plus tard habituer le public, il ne s'y trompa pas. — « Combien en voulez-vous ? » fit-il. — « 800 francs ! — Je vous en donne 500 ! » Je savais avec quelle peine mes parents « nouaient les deux bouts », et n'en pouvais croire mes oreilles. Le marché pourtant fut conclu, — et le lendemain, aidé de son fidèle Lagraine, qui avait, je crois, accompagné Henri Regnault au Maroc, mon père, dans son atelier de la rue Fortuny, tendait sur châssis son Courbet. Quantité d'amis, d'artistes vinrent le voir. Tous estimaient le tableau admirable, mais personne n'osait, sans conteste, l'attribuer à Courbet. Puis



PORTRAIT DE MAX BUCHON, PAR COURBET  
(Musée de Vevey.)

de Chavannes, qui l'avait vu, dit un jour à mon père : « J'ai parlé de votre portrait d'homme à mon voisin Henner, il voudrait bien le voir. » Mon père prit rendez-vous avec Henner. Ce jour-là, nous nous trouvions, ma mère et moi, dans notre petit salon, situé au-dessous de l'atelier. Nous entendîmes sonner, entrer Henner. Et brusquement un coup violent retentit au plafond. Lorsque mon père, après avoir raccompagné son

visiteur, revint vers nous, il était radieux : « Vous avez entendu le coup de canne qu'il a donné sur le plancher lorsque je lui ai montré le portrait : « C'est le portrait « de Max Buchon ! » s'est-il écrié, — « je l'ai vu peindre ; c'est le plus beau des « Courbet. » Quelques années plus tard mon père le cédait à M. Ernest Burnat<sup>1</sup>, qui l'a offert au Musée de Vevey dont il est le chef-d'œuvre.

D. BAUD-BOVY

1. M. Ernest Burnat, vice-président de la commission du Musée de Vevey, qui a bien voulu faire faire la photographie que nous reproduisons, m'écrivait en me l'envoyant : « Ce portrait est entré dans notre collection en 1896. Henner m'en a dit alors : « Si vous « l'avez, vous aurez mieux que le Louvre. »




---

Le Gérant : CH. PETIT.

---

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.





# A Crétolle

Conseil d'Art Avenue  
des Champs  
Élysées  
N° 120

ADR TEL. ELLOTERC PARIS TÊL ÉLYSÉES 03-53

**OBJETS D'ART ANCIENS**

*Travaux d'art de décoration Ameublement de grand luxe*

ROBIN, GRAVEUR, PARIS

## RASSEGNA D'ARTE RASSEGNA D'ARTE ANTICA E MODERNA

ANTICA E MODERNA

DIRETTA DA  
CORRADO RICCI



DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE  
ROMA VIA ZANARDELLI 7

EDITORI ALFIERI & LACROIX ROMA-MILANO

Cette revue publiée, sous la direction de M. CORRADO RICCI, avec le concours des plus éminents critiques d'Italie, étudie l'art rétrospectif et contemporain, les collections publiques et particulières, les objets artistiques que l'Italie offre à l'admiration des amateurs. La *Rassegna d'arte antica e moderna* paraît chaque mois en livraisons de 56 pages in-4°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et hors texte, avec gravures au burin et à l'eau-forte, estampes en couleurs, lithographies, etc.

Prix d'abonnement : { Italie . . . L. 50; expédition recommandée : L. 60.  
                                  { Étranger. Fr. 50; — — — — — Fr. 60.

### BOLLETTINO DEL REALE ISTITUTO DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL' ARTE IN ROMA

Bulletin dirigé par Corrado Ricci, bimensuel, avec illustrations en phototypie, de 32 pages, publication officielle de l'Institut d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de Rome. Il donne le compte rendu de tous les livres d'art et des revues publiés en Italie et à l'étranger. Le Bulletin est donné aux abonnés de *Rassegna* pour le prix annuel de L. 10, Fr. 10 à l'étranger; pour tous les autres il est donné pour L. 20, Fr. 20 à l'étranger. Chaque numéro coûte L. 3,50, Fr. 3,50 à l'étranger.

## CHEMIN DE FER DE PARIS A ORLÉANS

### Saison thermale à Saint-Nectaire par Le Mont-Dore

Services automobiles en correspondance au Mont-Dore avec les trains express de ou pour Paris-Quai d'Orsay

**Service de nuit.** — A). Du 25 au 30 Mai. — Paris départ 18 h. 35, Le Mont-Dore arrivée 6 h. 10, Saint-Nectaire arrivée 8 h. 15. Voiture directe de 1<sup>re</sup> et de 2<sup>e</sup> classe entre Paris-Quai d'Orsay et Le Mont-Dore.

B). Du 31 Mai au 19 Septembre. — Paris départ à 22 h. 05, Le Mont-Dore arrivée 7 h. 36, Saint-Nectaire arrivée 9 h. 30.

Voitures directes des 3 classes. — Wagon-lits avec couchettes entre Paris-Quai d'Orsay et Le Mont-Dore.

**Service de jour.** — Du 1<sup>er</sup> Juin au 25 Septembre. — Paris départ 8 h. 15, Le Mont-Dore arrivée 18 h. 20, Saint-Nectaire arrivée 20 h.

Voitures directes des 3 classes. — Wagon-restaurant entre Paris-Quai d'Orsay et Eygurande.

Prix total par place et par voyage simple au départ de Paris-Quai d'Orsay pour Saint-Nectaire : 1<sup>re</sup> cl. 106.97, 2<sup>e</sup> cl. 73.90, 3<sup>e</sup> cl. 50.65.

Billets directs et enregistrement direct des bagages de Paris-Quai d'Orsay pour Saint-Nectaire.

*Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS de Mai 1922*



FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 1790, Broadway, NEW-YORK  
(États-Unis d'Amérique)

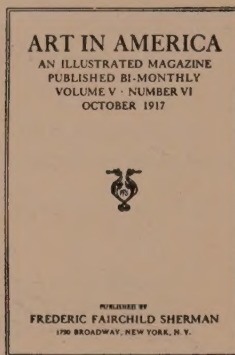
# ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars.

Le numéro : 1 dollar.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



## PEINTURES VÉNITIENNES EN AMÉRIQUE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 7 d. 50, franco : 7 d. 65.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstituive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »  
(The Dial.)

## ESSAIS SUR LA PEINTURE SIENNOISE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollars, franco : 6 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »  
(New-York Times.)

## COLLECTION DES ARTISTES AMÉRICAINS

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité

	Prix en dollars
ALEXANDER WYANT, par Eliot Clark. . . . .	15 »
WINSLOW HOMER, par Kenyon Cox. . . . .	15 »
GEORGE INNESS, par Elliott Daingerfield. . . . .	20 »
HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr. . . . .	15 »
R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfield. . . . .	12 50
CINQUANTE PEINTURES de Inness. . . . .	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin. . . . .	25 »
SOIXANTE PEINTURES de Wyant. . . . .	25 »
ALBERT P. RYDER, par Frederic Sherman. . . . .	25 »

## PEINTRES AMÉRICAINS

D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

par FREDERIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques  
Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »  
(Cincinnati Enquirer.)

## PAYSAGISTES ET PORTRAITISTES

D'AMÉRIQUE

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques  
Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »  
(Detroit Free Press.)

## LES DERNIÈRES ANNÉES DE MICHEL-ANGE

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotypie. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 7 d. 50.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »  
(New-York Times.)

## INITIATIONS

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 5 dollars, franco : 5 d. 5.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »  
(The Review.)





*Viennent de paraître :*

# LES TRÉSORS D'ART DE LA FRANCE MEURTRIE

Recueil publié

sous la direction de M. André MICHEL, Membre de l'Institut,  
Professeur au Collège de France.

---

Ile-de-France . . . . . par M. Marcel AUBERT, Conservateur-adjoint  
au Musée du Louvre.

Un volume in-4°, de xii-44 pages, avec 42 planches hors texte en héliotypie.

Prix : 90 francs.

Du Laonnois à la Brie . . par M. Étienne MOREAU-NÉLATON.

Un volume in-4°, de xii-58 pages, avec 48 planches hors texte en héliotypie.

Prix : 100 francs.

## *Paraîtront ensuite :*

Artois, Boulonnais . . . par M. C. ENLART, Directeur du Musée de  
Ponthieu. sculpture comparée

Picardie . . . . . par M<sup>me</sup> LEFRANÇOIS-PILLION, ancienne élève  
diplômée de l'École du Louvre.

Flandres . . . . . par M. Louis GILLET, Conservateur du  
Château de Chaâlis.

Champagne méridionale et Brie . . . . . par M. MARCEL AUBERT, Conservateur-ad-  
joint au Musée du Louvre.

Champagne septentrionale. par M. Paul VITRY, Conservateur au Musée  
du Louvre.

Région Mosane . . . . . par M. L. HOURTICQ, Inspecteur des Beaux-  
Arts de la Ville de Paris.

Lorraine . . . . . par M. Paul DENIS, Archiviste de la Ville de  
Nancy.

Alsace . . . . . par M. André HALLAYS.

Remise de 15 % aux abonnés de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.



Éditions DEMOTTE

27, rue de Berri — PARIS.  
8 East 57<sup>th</sup> Street. NEW-YORK.

## Les DESSINS des GRANDS ARTISTES FRANÇAIS

Série d'Albums in-folio (40 × 53). Reproduction en fac-similé dans la couleur exacte des originaux publiés par les soins de HENRI RIVIÈRE

EN SOUSCRIPTION :

*La première livraison vient de paraître*

### LES DESSINS DE DEGAS

100 reproductions en fac-similé, remontées sur papier fort et contenues dans deux cartons avec rabats ; tirage limité à 250 exemplaires. L'ouvrage paraîtra en 5 fascicules de chacun 20 planches.

PRIX EN SOUSCRIPTION : 1 300 francs.

Payables par fractions de 260 francs à la remise de chaque livraison.

*À l'apparition de l'ouvrage, le prix en sera porté à 1 500 francs.*

*Paraîtront successivement dans la même série :*

Les Dessins de :

PUVIS DE CHAVANNES, DAUMIER, MILLET, COROT, DELACROIX,  
INGRES, FRAGONARD, WATTEAU, CLAUDE GELÉE, POUSSIN

### LE MUSÉE DU LOUVRE depuis 1914

2 vol. in-2 raisin, contenant 5 planches en couleurs, 95 planches en héliogravure reproduisant près de 150 sculptures, tableaux, dessins et objets d'art. Préface de M. LOUIS BARTHOU, de l'Académie Française, membre du Conseil supérieur des Musées. Notices par les Conservateurs et les Conservateurs adjoints du Musée. Les deux volumes cartonnés toile avec fers spéciaux et protégés par un élégant étui.

Prix : 400 francs.

### LE MUSÉE DU LOUVRE en 1920

1 vol. in-2 raisin, contenant 10 planches en couleurs, 40 planches en héliogravure reproduisant les sculptures, tableaux, dessins et objets d'art entrés récemment au Louvre. Notices par les Conservateurs et les Conservateurs adjoints du Musée. Le volume cartonné toile avec fers spéciaux. Le tout dans un étui protecteur.

Prix : 300 francs.

EN SOUSCRIPTION :

*Paraîtra en 1922*

### Les Chefs-d'œuvre des Musées, Trésors et Collections particulières DU PORTUGAL

2 vol. in-2 raisin, contenant 100 planches en héliogravure, reproduisant les plus belles œuvres d'art conservées au Portugal, et notamment les œuvres des Primitifs Portugais, encore si peu connues. Préface de M. SALOMON REINACH, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux Français ; introduction et notices par M. JOSÉ DE FIGUEIREDO, directeur du Musée d'Art ancien de Lisbonne. — Les deux volumes cartonnés toile avec fers spéciaux et étuis protecteurs.

PRIX EN SOUSCRIPTION : 450 francs.

*À l'apparition de l'ouvrage, le prix en sera porté à 500 francs.*

EN SOUSCRIPTION :

### LA TAPISSERIE GOTHIQUE

Préface de SALOMON REINACH, Membre de l'Institut. — Introduction et notices par G.-J. DEMOTTE

PREMIÈRE SÉRIE de 200 planches en couleurs, en 4 volumes de chacun 50 planches (format 40 × 53) sous couverture tissée spécialement. Ce magnifique ouvrage contiendra, fidèlement reproduites, les plus belles tapisseries des Collections, Palais et Musées Français et Étrangers, et donnera les plus beaux détails de ces tapisseries à grandeur d'exécution.

PRIX EN SOUSCRIPTION : 3 600 francs.

Payables par fractions de 450 francs à la remise de chaque livraison.

*À l'apparition de l'ouvrage, le prix en sera porté à 4 000 francs.*

*On ne souscrit qu'à une série complète. — La première livraison de 25 planches vient de paraître.*

VIENT DE PARAÎTRE :

### Étienne-Maurice FALCONET

Par LOUIS RÉAU

1 vol. tiré à 500 ex. numérotés, 500 pages de texte in-4° raisin sous couverture rempliée avec 83 reproductions en phototypie formant 47 planches hors texte d'après les œuvres du maître.

PRIX : 200 francs.

ENVOI FRANCO D'UN PROSPECTUS DÉTAILLÉ À TOUTE PERSONNE QUI EN FERA LA DEMANDE

*Adresser les souscriptions à*

M. DEMOTTE, 27, rue de Berri (Champs-Élysées) PARIS-VIII<sup>e</sup>